Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von Robert Schumann

(Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit
dem „Musikalischen Wochenblatt")

Unabhängiges Organ für Musiker und Musikfreunde

Schriftleitung:
Prof. Friedrich Brandes
Universitätsmusikdirektor

83. Jahrgang 1916



LEIPZIG
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogl. Sächs. Hofmusikalienverleger

Inhalt

I. Leitartikel, Biographisches, Feuilletons

Ambros, August Wilhelm, von Theodor Bolte. 357.
Arend, Dr. Max, Ist der Kreis der Konsonanzen nur historisch oder a priori geschlossen? 165.
Bapp, Prof. Dr. K., Vorschlag zu einer musikalischen Trauerfeier. 114.
— Die Zukunft der deutschen Musik. I. 53. II. 65.
Berliner Singakademie-Jubelfeier. 214.
Böhmer, Curt, Begegnung mit Hugo Wolf. 189.
Bolte, Theodor, August Wilhelm Ambros. 357.
— Leopold von Meyer. 404.
Brandes, Friedrich, Josef Liebeskind †. 261.
Brecht, Hans, Carmen-Studie. 173.
Daninger, Dr. Josef G., Zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. 266.
Dietzsch, Paul, Schuberts Impromptus und Moments musicals. I. 341. II. 351.
Dresdener Kreuzchor, Der, Zum 700 jährigen Bestehen. 238.
Französischen Kultur, Von der. 255.
Freiesleben, Dr. Gerhard, Ein neuer Beitrag zur Entstehungsgeschichte von J.S.Bachs Weihnachtsoratorium. 237.
Geisler, Paul, von A. Huch. 276.
Geller, Oskar, Wagner und Nietzsche. 317.
Georg Herzog von Sachsen-Meiningen an Steinbach. 278.
Gernsheim, Friedrich, † von K. Schurzmann. 295.
Hacke, Albert Freih. v., Musik im Felde und in der Kriegszeit. 208.
Harzen-Müller, A. N., Johann Heinrich Fehrs und die Musik. 286.
Helm, Prof. Dr. Theod., Die Wiener Hofoper im Spieljahre 1915/16. 222.
Hoffmanns, E. T. A., erste Oper. 38.
Hübner, Otto R., Beifallsverbesserung. 197.
— Kunstkritik. 221.
Huch, A., Paul Geisler. 276.
Kaiser, Dr. Georg, Musikalisches aus E. T. A. Hoffmanns Tagebüchern. I. 37. II. 45.
— Neue Musikbücher. I. 401. II. 411.
— Neue Musikliteratur. I. 253. II. 264.
Klindworth, Karl, u. Richard Wagner. 268.
Knorr, Iwan, †. 38.
Kreisig, Martin, Marie Wieck †. 349.
Lert, Dr. Ernst, siehe Mozart-Zyklus.
Liebeskind, Josef, † von Friedrich Brandes. 261.
Lossen, Jos. Franz Liszt, Zur 30. Wiederkehr seines Todestages. 252.
Morsch, Anna, † von K. Schurzmann. 177.
Mozart-Zyklus, Ein, Beiträge zu einer Inszenierung von Dr. Ernst Lert. 1. Don Juan. 301. 2. Titus. I. 365. II. 377.
Musik, Deutsche, in Konstantinopel. 208.
Neißer, Dr. Arthur, Goethe und die Musik. 213.
Nikolowski, Heinrich, Über Opern von Schulz-Beuthen. 181.
Oehlerking, H., Bachsche Kunst in Kirche, Haus und Schule. I. 273. II. 285.
— Pflege und Bedeutung der geistlichen Musik für das sittlichreligiöse Leben der Gegenwart. 97.
Pembaur, Jos., Im Anfang war der Rhythmus. I. 113. II. 325.
Pohl, Richard, von Hans Schorn. 393.
Prüfer, Prof. Dr. Arthur, Zur Entlausung des deutschen Musiklebens. 277.
Prümers, Adolf, Die Überlebenden. 89.
Raro, Gedankensplitter und -Späne. I. 13. II. 21. III. 29.
— Gedankensplitter. 293.
— Lenau und Schumann. I. 249., Schumann und Lenau. II. 262.
Reger, Max, † von —n—. 170.
Reinecke, Carl, Vom Schutze der Melodie. 333.
Richter, Hans, †. 397.
Riemann, Ludwig, Konsonanzgefühl und mathematische Akustik. 385.
Rosenbacher, Dr. M. G., Brüderlein fein in Hoffmanns Erzählungen. 133.
Schorn, Hans, Der neue Konzertsaal im Badener Kurhaus. 151.
— Richard Pohl. 393.
— Vom aufgeregten Zuhörer. 205.
— Von drei Tristan-Uraufführungen in Karlsruhe, die Wagner will und nicht will. 320.
— Zwischen Kunst- und Volkslied. 309.
Schrader, Bruno, Eine Don Juan-Première. 305.
— Über die Berliner Konzertkritik. 409.
Schumann, Ferdinand, Ein Enkel Robert Schumanns. 66.
Schumann-Biographie, Eine neue: W. Dahms, Robert Schumann. 239.
Schumann, Wolfgang, Ein neues Buch über Schubert. 105.
Schurzmann, K., Friedrich Gernsheim †. 295.
— Anna Morsch †. 177.
— Das Volksliederbuch für gemischten Chor. 31.
Unger, Dr. Max, Allerhand Zeitmusik. 240.
— Bearbeitungen musikalischer Werke. I. 73. II. 81.
— Die Briefe Mozarts und seiner Familie. 1.
— Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern. 125.
— Neue Bücher. 287.
— Tonschönheit, physikalischer Klang und Instrumentaltechnik in ihren Wechselbeziehungen. 229.
Vieweg, Reinhard, Die Musik im rezitierenden Drama. 157.
Wallfisch, Dr. J. H., Lichtspieloper: Der komplette Lohengrin im Kino. 326.
Wieck, Marie, † von Martin Kreisig. 349.
Wuthmann, L., Dur, Moll, Dur-Moll und Moll-Dur. 358.

II. Aus dem Dresdener Musikleben

55. 106. 167. 216. 327.

III. Aus dem Leipziger Musikleben

5. 23. 39. 57. 66. 78. 82. 100. 115. 134. 198. 232. 335. 343. 354. 359. 369. 386. 405.

IV. Musikbriefe

Aachen. 198. 223. — Baden-Baden. 209. 279. — Bad Elster. 103. 329. — Berlin. 15. 23. 41. 66. 83. 101. 116. 136. 159. 190. 323. 329 336. 344. 360. 386. 414. — Bochum. 91. 200. — Braunschweig. 16. 152. 201. 241. 330. 370. — Bremen. 168. 182. — Cöln. 58. 193. 243. 311. — Düsseldorf. 117. 233. — Frankfurt a. M. 371. — Graz. 118. 269. — Halle a. S. 32. 242. — Hamburg. 91. 191. — Hannover. 169. 331. 407. — Kiel. 17. 139. 243. — Königsberg i. Pr. 109. 139. 194. 202. 210. 288. 312. 337. 344. 381. — Linz a. D. 33. 224. — Magdeburg. 176. 217. — München. 59. — Nürnberg. 61. 140. 218. 225. — Osnabrück. 177. 338. — Plauen i. V. 234. — Prag. 6. 153. 183. 313. — Salzburg. 289. — Straßburg i. E. 141. — Stuttgart. 398. — Wien. 8. 17. 25. 48. 69. 85. 93. 107. 119. 143. 161. 184. 346. 371. 389. — Wiesbaden. 219. — Zwickau i. S. 244.

V. Ur- und Erstaufführungen

d'Albert, Eugen, Die toten Augen, Eine Bühnendichtung (Dresden) 90.
Baußnern, Waldemar von, Herbert und Hilde, Heitere Heldenoper (Leipzig) 46.
Bienstock, Heinrich, Sandro der Narr, Oper (Stuttgart) 311.
Bittner, Julius, Das höllisch Gold, Singspiel (Darmstadt) 368.
Brandts-Buys, Jan, Die Schneider von Schönau, Kom. Oper (Dresden) 127.
Franckenstein, Clemens von, Die Biene, Pantomime (Darmstadt) 380.
Graener, Paul, Das Narrengericht, Singkomödie (Halle a. S.) 75.
Kaskel, Karl von, Die Schmiedin von Kent, Oper (Dresden) 54.
Kienzl, Wilhelm, Das Testament, Musikalische Komödie (Wien) 405.
Komauer, Edwin, Frau Holde, Märchenoper (Graz) 207.
Korngold, E. W., Violanta, Oper (Wien) 149.
— Der Ring des Polykrates, Oper (Wien) 149.
Marschner, Heinrich, Der Vampyr, Oper (Karlsruhe) 76.
Meyer-Hellmund, Erik, Die schöne Frau Marlies, Spieloper (Altenburg) 47.
Neitzel, Otto, Der Richter von Kaschau, Oper (Darmstadt) 127.
Neuhofer, Franz, Immaculata-Messe (Linz a. D.) 413.
Sigwart, Botho, Die Lieder des Euripides Eine Mär aus Alt-Hellas in Musik gesetzt (Stuttgart) 4.
Strauß, Richard, Ariadne, Oper, Neubearb. (Wien) 322.
Taubmann, Otto, Porzia, Oper (Frankfurt a. M.) 380.
Vollerthun, Georg, Veeda, Musikdrama (Cassel) 359.
Weingartner, Felix, Dame Kobold, Kom. Oper (Darmstadt) 77.
— Genesius (Karlsruhe) 77.

VI. Gedichte

Böhmer, Curt, An Robert Schumann. 256.
Doehler, Gottfried, Brautwerbung. 256.

VII. Rundschau

A. Oper

(Vergl. auch Dresdener und Leipziger Musikleben, Musikbriefe sowie Ur- und Erstaufführungen)

Barmen. 18. 86. 121. 128. 145. 178. 374. — Berlin. 10. 27. 34. 42. 86. 111. 145. 162. 171. 185. 195. 203. 234. 256. 290. 347. 354. 399. — Chemnitz. 121. — Darmstadt. 256. — Dessau. 103. 185

— Dortmund. 128. 186. — Dresden. 356. 391. — Elberfeld. 18. 86. 122. 129. 178. 374. 416. — Haag. 257. — Hamburg. 257. — Hannover. 186. 246. 407. — Karlsruhe i. B. 215. 257. — Leipzig. 395. — Magdeburg. 19. — Prag. 43. — Stuttgart. 50. 186. — Wien. 146. 338.

B. Konzerte

(Vergl. auch Dresdener und Leipziger Musikleben, Musikbriefe sowie Ur- und Erstaufführungen)

Aachen. 87. — Altenburg. 163. — Barmen. 19. 62. 122. 146. 179. 375. — Berlin. 10. 51. 95. 122. 163. 203. 226. 339. 375. 407. — Cassel. 382. — Chemnitz. 62. — Darmstadt. 209. 375. — Dessau. 122. 186. — Dortmund. 154. 187. — Elberfeld. 10. 63. 95. 129. 179. 382. — Freiburg i. Br. 129. — Gera. 123. 226. — Gotha. 227. — Halle a. S. 400. — Hamburg. 246. — Hamm i. W. 34. — Hannover. 19. 187. 235. — München-Gladbach. 416. — Osnabrück. 27. — Stuttgart. 154.

VIII. Noten am Rande

In Heft 1. 2. 3. 5. 6. 12. 13. 15. 16/17. 18. 19. 20. 21. 23. 25. 26. 27. 29/30. 31/32. 33/34. 35/36. 38. 39. 40. 42. 43. 44. 46. 48. 49.

IX. Kreuz und Quer

In Heft 1—26 und 28—52.

X. Besprechungen

Abert, Hermann, Johann Joseph Abert. 156.
Adler, Guido, Gustav Mahler. 391.
Bach, J. S., Klavierwerke, Bd. 3, herausg. von Ferrucio Busoni. 247.
— -Jahrbuch 12. Jahrgang. 411.
Battke, Max, Op. 49, siehe Deutschland singt.
Bekker, Paul, Das deutsche Musikleben. 401.
Berger, Ludwig, Op. 12 Etüden f. Klavier, herausg. von Xaver Scharwenka. 247.
Bleyle, Karl, Kampfruf f. 1 Singst. m. Pfte. 241.
Busoni, Feruccio, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Neue erweiterte Auflage. 403.
Chopin, Frederik, Trauermarsch, bearb. von Richard Lange. 300.
Choralbuch zum evangel. Gesangbuch der Provinz Sachsen f. Orgel, bearb. von Theodor Forchhammer. 258.
Cohen, Hermann, Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. 266.
Colles, H. C., Johannes Brahms' Werke. AutorisierteBearbeitung von A. W. Sturm. 265.
Dahms, W. Robert Schumann, Biographie. 239.
Deutschland singt, Soldatenlieder f. 1 od. 2 Singst. m. Begl. der Laute od. des Klaviers. 241.
— 1. Folge, Battke, Max. Op. 49.
— 2. Folge, Zepler, Bogumil. Op. 103.
Dommer, Arrey von, Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 288.
Europäische Volkshymnen u. Heimatlieder f. Pfte. 12.
Gast, Peter, Vier Heeresmärsche (Kaisermarsch — Kronprinz Rupprecht-Marsch — Warschauer Einzugsmarsch — Mackensen voran) f. Klavier. 241.
Georgii, Dr. Walter, Carl Maria v. Weber als Klavierkomponist. 264.
Gluckjahrbuch 2. Jahrgang, herausg. von Prof. Dr. H. Abert. 297. 411.
Goldschmidt, Hugo, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts u. ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. 266.
Günther, Dr. Felix, Felix v. Weingartner. 402.
Haan, W. de, Op. 24 Zwei Idyllen f. Pfte. 228.
Halm, August, Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze. 298.
Hiller, Ferd., Album f. Klavier, herausg. von Xaver Scharwenka. 247.
Holle, Dr. Hugo, Goethes Lyrik in Weisen deutscher Tonsetzer bis zur Gegenwart. 288.
Istel, Dr. Edgar, Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg 1883—1914. 265.
Karg-Elert, Sigfried, Der Sieger Feldchoral f. Mch. 241.
Kastner, Emerich, Bibliotheca Beethoveniana. 392.
Kaun, Hugo, Auf Posten f. Mch. 241.
— Harmonie- u. Modulationslehre. 88.
Keil, Karl, Leitfaden für den rhythmischen Unterricht. 411.
Kreutzer, Leonid, Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. 412.
Kreuzhage, Eduard, Hermann Goetz. Sein Leben und seine Werke. 403.
Lange, Richard, Kleiner Walzer f. Pfte. 300.
— Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. (Verratene Liebe — Veilchen — Oft in der stillen Nacht — Rückblick — Das tote Vögelein — Hör' ich Klänge, hör' ich Sänge). 300.
— Trauungsgesang f. Mch. 300.
Leichtentritt, Hugo, Feruccio Busoni. 403.
Löbmann, Dr. Hugo, Über Glockentöne, zugleich Ratschläge f. Glockenkauf. 265.
Loë, Didi, Robert Franz-Brevier. 265.
Marx, Joseph, 6 Klavierstücke. 228.
Mengelberg, Dr. Curt Rudolf, Giovanni Alberto Ristori. 287.
Molitor, P. Gregor, Die diatonisch-rhythmischeHarmonisation der gregorianischen Choralmelodien. 288.
Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher für 1917. 291.
Noack, Friedrich, Christoph Graupners Kirchenmusiken. 287.
Österreichs Ruhmeshalle: Franz Schubert. 64.
Othegraven, A. v., Op. 49, 8 Soldatenlieder (Wohlauf Kameraden aufs Pferd — Bin ein lustiger Grenadier — Frau Wirtin was schenken Sie ein? — Füsilier sind lust'ge Brüder — Steh' ich in finstrer Mitternacht — Seht den Stabstrompeter — Als ich an einem Sommertag — Ich bin ein lust'gerMusketier) f. Mch. bearb. 241.
Pfitzner, Hans, Vom musikalischen Drama. 35.
Pfordten, Prof. Herm. Freih. v. d., Franz Schubert und das deutsche Lied 105.
Prohaska, Carl, Heilig Vaterland f. Mch. 241.
Riemann, Hugo, Grundriß der Musikwissenschaft. 2. verbesserte Aufl. 265.
— Musik-Lexikon. 52.
Scharwenka, Xaver, unter Mitwirkung von August Spannuth, Die Methodik des Klavierspiels. 412.
Schellenberg, Ernst Ludwig, Das deutsche Volkslied f. 1 Singst. m. Pfte. 204.
Schmitz, Eugen, Musikästhetik. 131.
Schumann, Rob., Op. 78 Nr. 1, Tanzlied f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. von Richard Lange 300.
Seiffert, Max, Werkverzeichnis Joh. Philipp Kriegers. 411.
Sibelius, Jean, Op. 40, Pensées lyriques f. Pfte. 228.
Sonatinen-Album Bd. III ausgew. Sonatinen u. kl. Vortragsstücke älterer u. neuerer Meister, herausg. von Xaver Scharwenka. 247.
Sternfeld, Richard, Die Schriften über Beethoven. 412.
Stöhr, Dr. Richard, Praktische Modulationslehre. 288.
Tetzel, Eugen, Problem der modernen Klaviertechnik. 412.
Thomas, O. H., Klavier-Kombinationsübungen u. Meisterstudien. 196.
Überfeldt, Ludwig, Ferdinand Ries, Jugendentwicklung. 287.
Vieweg, Reinhard, Ist Bayreuth eine nationale Kunststätte? 255.
Volksliederbuch, Das, f. gem. Chor. 31.
Wagners, Richard, Gesammelte Briefe, herausg. von Emerich Kastner u. Jul. Kapp. 253.
— Briefe an Hans v. Bülow. 412.
Weingartner, F., Op. 58, Herbstblätter, 5 Klavierstücke. 228.
— Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethovens. 2. Aufl. 300.
Zepler, Bogumil, Op. 103, s. Deutschland singt.
Zilcher, Herm., Op. 32, Deutsches Volksliederspiel. 16 Volkslieder f. 4 Singst. u. Klavier. 240.
Zöllner, Heinr., Op. 135 Deutschland f. 1 Singst. m. Pfte. 241.
Zwischen Kunst und Volkslied. 4 Liederhefte. 309.

XI. Bilder im Text

Ambros, Dr. August, Porträt. 357.
Geisler, Paul, Porträt. 275.
Knorr, Iwan, Porträt. 47.
Lenau, Nikolaus, Porträt. 250.
Liebeskind, Josef, Porträt. 261.
Morsch, Anna, Porträt. 178.
Mozart, Wolfgang Amadeus, vierzehnjährig nach dem Stich von Sichling. 1.
Die Familie Mozarts nach dem Gemälde von Nepomuk de la Croce. 2.
Pohl, Richard, Porträt. 393.
Sandberger, Prof. Adolf, Porträt. 125.
Schumann, Ferdinand (Enkel Rob. Schumanns), Porträt. 65.
Schumann, Robert, Porträt. 251.
Wieck, Marie, Porträt. 349.

XII. Kunstbeilage

Ein unbekanntes Bildnis Gioachino Rossinis. Nr. 14.

XIII. Musikbeilagen

Altniederländisches Dankgebet von Adrianus Valerius. Mit zeitgemäßem Text. Für Klavier u. Gesang (ad libitum) gesetzt von Franz Krimmling. Nr. 47.
Bach, J. S., Wo ist der neugeborene König der Juden a. d. Weihnachtsoratorium f. gem. Chor. Nr. 29/30.
Haydn, Joseph, Divertimento Nr. 6, f. Bariton, Viola u. Basso. Nr. 4.
Klanert, Karl, Volkslied: Ein Dörflein so klein, f. 1 Singst. m. Pfte. Nr. 16/17.
Thiessen, Karl, Choral f. 1 Singst. m. Pfte. Nr. 11.

Buchdruckerei von Robert Noske, Borna-Leipzig

No. 1 JAHRG. 83 1916

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN
VEREINIGT SEIT 1. OKTOBER 1906 MIT DEM
·MUSIKALISCHEN WOCHENBLATT·

·INHALT·

Die Briefe Mozarts und seiner Familie Von Dr. Max Unger
„Die Lieder des Euripides" Von Alexander Eisenmann
Aus dem Leipziger Musikleben (F. B., b)
Musikbriefe Aus Prag (Edwin Janetschek), Wien (Prof. Dr. Theodor Helm)
Rundschau
Oper: Berlin (Bruno Schrader)
Konzerte: Berlin (K. Schurzmann), Elberfeld (H. Oehlerking)
Noten am Rande — Kreuz und Quer
Inhaltsverzeichnis des 82. Jahrgangs

SCHRIFTLEITUNG:
UNIVERSITÄTSMUSIKDIREKTOR PROF. FRIEDRICH BRANDES
HAUPTGESCHÄFTSSTELLE UND VERLAG:
GEBRÜDER REINECKE, LEIPZIG, KÖNIGSTRASSE 2



ERICH GRUNER FEC. LEIPZIG 1910.

VERLAG VON GEBRÜDER REINECKE
·LEIPZIG·
Geschäftsstelle für Berlin und Umgegend: Raabe & Plothow, Musikalienhdlg. (Breitkopf & Härtel) Berlin W. 9, Potsdamerstr. 21

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Sopran

Hildegard Börner
Konzertsängerin u. Gesangspädagogin
Berlin W. 50, Kurfürstendamm 244 III
Tel. Steinplatz 4467.
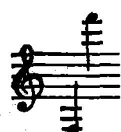
OTTILIE ECCARIUS
Konzert- u. Oratorien-Sopran
(Lehrerin am Brahms-Konservatorium zu Düsseldorf.

Anna Führer
Sopran, Konzert, Oratorien, Gesangsunterricht
Leipzig, Südstraße 59 II.

Rose Gaertner • Sopran
Konzert und Oratorien — Gesangsunterricht
Leipzig, Inselstraße 9 III.

Bertha Manz
Konzertsängerin
MÜNCHEN, Widenmayerstr. 28.

Agnes Oehler
Lieder- und Oratoriensängerin,
Bonn a. Rh., Königstraße 70.



Erna Piltz
Lieder- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Eisenach, Richardstraße 6.
Fernruf 719

Wilma Tamme
Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran)
Leipzig, Leutzscher Straße 16 II.

Friedl Hollstein, Altistin
Lieder — Oratorien
BERLIN W. 30, Neue Winterfeldt-Str. 36
Fernspr. Amt Nollendorf 8142

Theo Reimer
Impresario der Künstlergruppe. Centrale: BERLIN W. Prinzregentenstr. 93/94. Telephon Amt Uhland 4204.
Filiale (wie bisher): Essen-Ruhr, Irmgardstr. 11. Tel. 5532.

Hilda Saldern
Lieder- und Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Stuttgart, Wagenburgstr. 16. Telephon 6694.

Else Müller-Hasselbach. Mezzo u. Alt.
Schülerin von Mme. Charles Cahier, München.
HORNBERG (Bad. Schwarzwaldbahn).
Telegramm-Adresse: Müllerhasselbach, Hornbergschwarzwaldbahn. Telephon: Amt Hornberg 4.

Leipziger Madrigalvereinigung
Leitung: Dr. Max Unger
Leipzig, Petersteinweg 10.
Anna Führer, Vera Schmidt, Marta Koch, Clara Wendt, Helene Milzer, Maria Schultz-Birch, Curt Schirmer, Dr. G. Voigt, Jacques Buff, Hans Greinwald

---

Alt

Clara Funke
Lieder- und Oratoriensängerin
(Alt-Mezzosopran)
Frankfurt a. M., Trutz 1.

Anna Graeve
Konzert und Oratorien (Alt).
Berlin-Friedenau, Frege-Str. 40.

Tenor

Joachim Breiding
Konzert- und Oratoriensänger (Tenor)
Frankfurt a. Main I, Richard-Wagner-Str. 5.

Dr. Otto von Ecker-Eckhofen
Ges.-Pädagoge und Oratorien-Tenor
Leipzig, Könneritz-Straße 23.

Tenor

David Eichhöfer
Opern- und Konzert-Tenor
DETMOLD.

Reinhold Koenenkamp
Tenor: Oratorien und Lieder.
Berlin W. 30, Neue Winterfeldstr. 18.

Valentin Ludwig
Königl. Hofsänger
BERLIN W 57.
Steinmetzstr. 40 II.

Kammersänger
Emil Pinks
Lieder- und Oratoriensänger
LEIPZIG • Schletter-Str. 4 I.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 1

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 6. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Briefe Mozarts und seiner Familie.[1])

Besprochen von **Dr. Max Unger**

Wir Musiker dürfen uns im allgemeinen über das Wesen der Entwicklung unseres zeitgenössischen Musikschriftentums nicht beklagen. Gewiß haben auch bei uns die „Ästhetischen“ aus der Gefolgschaft Hardens und Kerrs ein kurzes Dasein fristen dürfen; aber die Herren kamen an sich schon etwas spät und überlebten sich um so schneller, als sich das Modische so wie so am schnellsten überlebt. (Der Deutlichkeit halber: Unter den „Ästhetischen“ sollen diejenigen verstanden sein, die allerhand Stilmätzchen, wie asthmatischen Kurz- und endlosen Gummistil, Fremdwörtelei und andere Stilgaukeleien für persönlich hinstellen, die in unsäglich alberner Eitelkeit die Aufmerksamkeit statt auf den geschilderten Gegenstand auf ihre eigene furchtbar wichtige Person hinlenken möchten. Die lächerliche Mode war schon so weit gediehen, daß ganz unreife Bücher sogar auf Kosten der von ihnen arg geschröpften älteren Werke, die z. T. viel besser geschrieben waren, in den Himmel gehoben wurden. Wer da freilich meint, diese Abwehr sei gegen die fesselnde, eigenartige Darstellung gerichtet, der hat ihre Bedeutung nicht verstanden.)



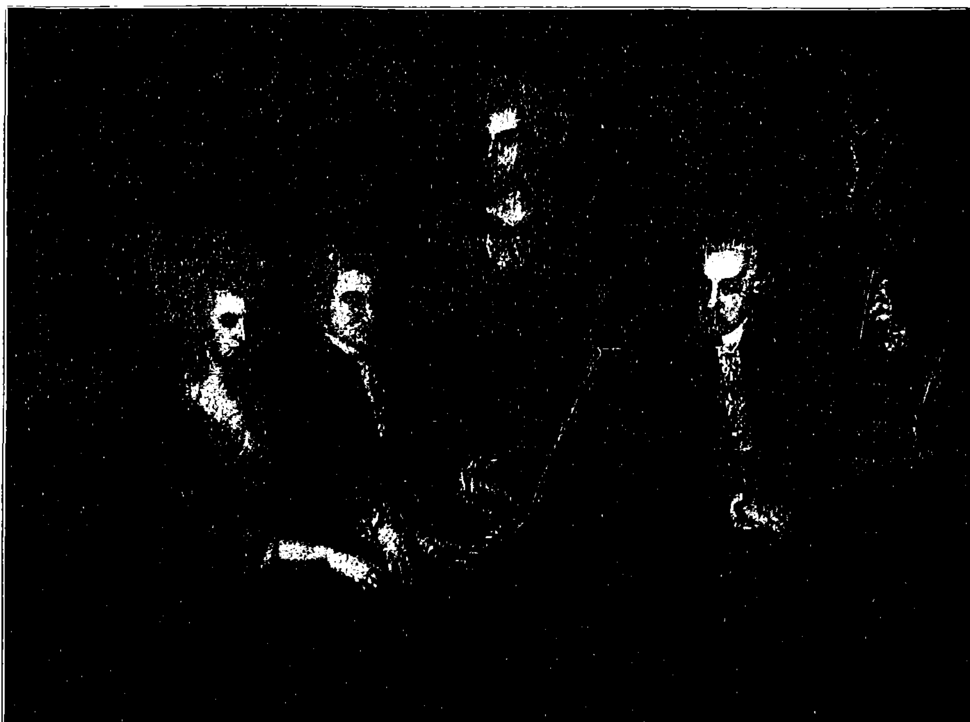
Die „Ästhetischen“ von gestern hatten große Rosinen im Kopfe. Sie gedachten die von ihnen gemeinhin als Philologen verschrienen Schreiber aus dem Felde zu schlagen, denen es mehr auf den Gegenstand, als auf die Darstellung ankam. Dies ist sicher nicht der endgültig richtige Standpunkt, jedoch war er ehrlicher und damit wohltuender und lebensfähiger als der unserer nicht einmal mehr für morgen tätigen Bluffschreiber.

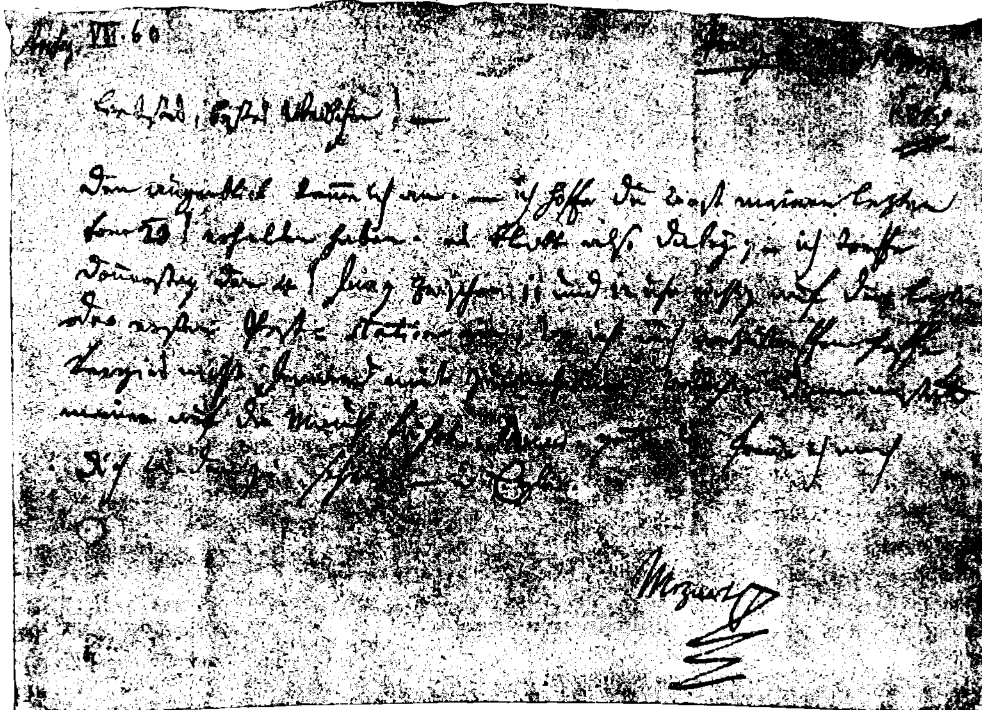
Wenn nicht alle Zeichen trügen, stehen für die „Musikphilologie“ allerhand schöne Dinge bevor. Da hat man in den letzten Jahren unter anderem eine Vertiefung der rein musikalischen Seiten und auch eine Veredelung der Darstellung beobachten können. Unter das letzte fällt auch die jetzt merklich größere Sprachsauberkeit; die „Fremdwortkneter, Welschenanbeter“, wie sie einmal Fr. Th. Vischer genannt hat, ziehen immer mehr den kürzeren. Noch ist man nicht am Ziele; aber der Weg wird wenigstens erst einmal gangbar, und wenn es so weitergeht, wird es über die wirklich schöpferische „Musikphilologie“ bald keinen Streit der Meinungen mehr geben.

Ludwig Schiedermairs Gesamtausgabe der Briefe Mozarts und seiner Familie stellt einen wirklichen Triumph musikphilologischer Arbeit dar. Wir besitzen bekanntlich schon einige Gesamtausgaben von Musikerbriefen; aber keine davon reicht auch nur annähernd an die neue heran. Ihre Anlage ist in wenigen

[1]) Herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermair, 4 Bände und 1 Band Bilder, geb. 48.— M., Verlag von Georg Müller, München und Leipzig.

Zeilen geschildert: Die ersten beiden Bände bringen ausschließlich die Brieftexte des Meisters, die beiden folgenden die wichtigsten Briefe Leopold Mozarts und seiner Familie, der letzte die „Ikonographie“. Der Text ist, wie ich durch verschiedene Stichproben und Vergleiche festgestellt habe, mit denkbar größter Sorgfalt mit den Urschriften oder, wo diese nicht zu Gebote standen, mit vorhandenen Abschriften oder Erstdrucken verglichen und sozusagen mit photographischer Genauigkeit wiedergegeben worden. Sehr wohltuend berühren die sachlichen Anmerkungen. Sie sind zwar äußerst knapp gehalten, aber dennoch erschöpfender, als ich bei flüchtigerer Einsicht feststellte, so daß also meine Behauptung in der N. Z. f. M., daß nämlich auch Schiedermair über viele in Mozarts Leben tretende Personen nicht Auskunft zu geben vermöge, wenigstens nicht im ganzen Umfange zutrifft.





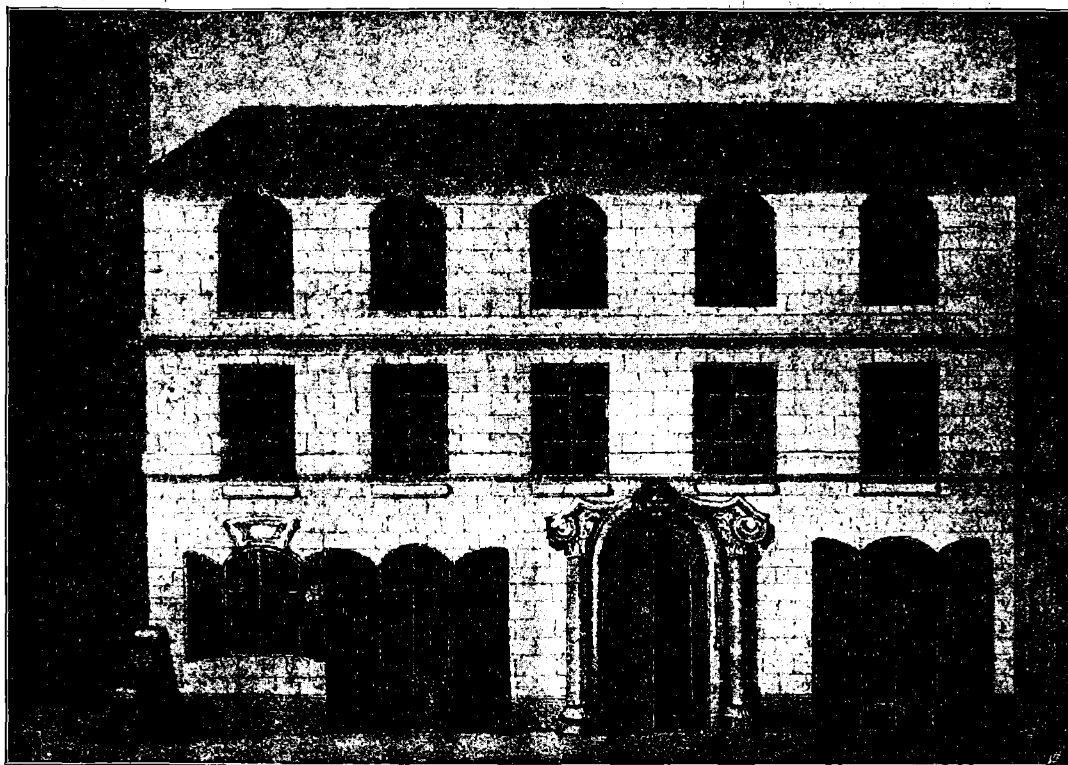
Anknüpfend an die vielen Quellennachweise, die der Herausgeber in der Einleitung mitteilt, soll hier nur noch auf die Kataloge von Handschriftenversteigerungen hingewiesen werden. Wie es mir scheint, hat Schiedermair davon keinen ausgiebigen Gebrauch gemacht, obgleich sich darin vereinzelte Nachbildungen von Mozartbriefen finden lassen. Auf die hier unlängst gebotene neue Veröffentlichung eines Stückes an den Vater (aus Josef Liebeskinds Besitze) darf hier nochmals hingewiesen werden; ein anderes, das kürzlich in gleichen Besitz übergegangen ist, möge hier auch noch in möglichst genauer Abschrift folgen. Es ist aus Mozarts Todesjahre und an den Badener Chorregenten Stoll gerichtet. Schiedermair bringt ihn nach älterem Drucke in schon recht guter Lesart. Ich hoffe diese noch zu verbessern und füge noch die Anschrift hinzu. Die Nachschrift ist von Franz Süßmayer (1766–1803) unterzeichnet, der als Vollender von Mozarts Requiem hinlänglich bekannt geworden ist; doch wird vermutet, daß Mozart sie mit verstellter Handschrift geschrieben habe. Eine endgültige Lösung dieser Frage könnte bloß

geboten werden, wenn man ein anderes Schreiben Süßmayers zur Hand hätte. An den beiden punktierten Stellen der Nachschrift finden sich derbe Ausdrücke, die man bei Schiedermair nachsehen möge. Das Schreiben lautet:

de Vienne

a Monsieur
Monsieur Anton de Stoll
bestbestellten Herrn Schullehrer und Chorregent in
Baaden.

Liebster Stoll!
bester Knoll!
grösster Schroll!
bist Sternvoll! —
gelt, das Moll
thut dir wohl? —



Ich habe eine bitte an Sie, und die ist, Sie möchten die güte haben mir gleich mit dem ersten Wagen morgen die Messe von mir ex B, welche wir verflossenen Sontag gemacht haben, sammt dem Graduale ex B vom Michael Haydn Pax vobis — so wir auch gemacht haben, herein schicken — versteht sich, nicht die Partitur, sondern die Stimen — weil ich gebeten worden bin in einer Kirche eine Messe zu dirigiren; — glauben sie nur nicht daß es so eine Ausflucht seye die Messe wieder zu haben — wenn ich Sie nicht gerne in ihren Händen wüsste, würde ich sie ihnen nie gegeben haben. — im gegentheile mache ich mir ein Vergnügen wenn ich ihnen eine Gefälligkeit erweisen kann. — ich verlasse mich ganz auf Sie, denn ich habe mein Wort gegeben.

Wienn den 12! Jull. 791. Mozart

Bester Herr v Schroll!

Setzen Sie uns nicht an sonst sitzen wir in Dreck, meine herzlich zärtliche Handschrift giebt Zeuge ab, die Wahrheit, was Sie Hrn v Mozart ersuchte, folglich — die Meß und das graduale v Mich Haydn oder keine Nachricht von seiner opera.

Wir werden ihnen selbes alsogleich zurücksenden.

Apropo erweisen Sie mir eine gefälligkeit meiner lieben Theres einen Handkuß auszurichten, wo nicht — ewige Feindschaft —: davon muß Ihre Handschrift Zeuge sein, so wie die meinige gegenwärtig. Alsdenn sollen Sie richtig die Michl Haydnsche Meß bekomen um welche ich meinem Vater schon geschrieben habe. Also ein Mann hält sein Wort.

Ich bin Ihr
ächter Freund
Franz Süßmayr

. . . . den 12. Juli. . . . .

Über Mozart und seinen Vater als Briefschreiber brauche ich zu Musikern nicht besonders zu sprechen, zumal da sich ihr Bild durch die neue Ausgabe so gut wie nicht verschiebt: Der Sohn bleibt der deutsche, zwar äußerlich häufig zu den törichtesten Scherzen aufgelegte, innerlich aber tiefernst gerichtete, glaubensstarke, ehrenhafte Meister, als der er aus früheren Briefsammlungen bekannt ist. Wohl färbte auf ihn manchmal die derbe Art seiner ungebildeten Mutter ab, nichts aber unterstützt das noch jetzt häufig gehörte Urteil derer, die die Leichtlebigkeit und -fertigkeit als Grundzüge seines Wesens hinstellen möchten. Und Leopold Mozart bleibt der geistig hochstehende, strenge und dennoch fürsorgliche Vater. Von den im übrigen noch mit Briefen vertretenen weiblichen Personen — die Mutter, die Schwester, Frau Constanze und die Base Maria Anna — stehen die beiden mittleren in Anbetracht der Zeit noch auf einer gewissen mäßigen weiblichen Bildungshöhe, während Mutter und Base betrüblich tief unter dem Durchschnitt stehen.

Bevor ein kurzes Wort über den letzten Band gesagt

werden soll, sei dem Verlage Georg Müller in München noch ein nachdrückliches Lob gespendet. Er ist offensichtlich einer von den ganz wenigen, die der Ansicht sind, daß auch hervorragende „philologische" Werke um so lieber in die Hand genommen werden, je würdiger sie ausgestattet sind. Er wird sich darin sicher nicht täuschen; denn auch der Laie wird sich durch das Äußere — gutes Papier, schöne deutsche Druckschrift, vornehmen, dabei aller Prunkhaftigkeit ermangelnden Einband — zu Kauf und näherer Beschäftigung einladen lassen.

Der Schlußband bringt die „Ikonographie". Diese Veranschaulichung des Inhaltes der Brieftexte möchte ich nicht als ein Abgehen von dem herkömmlichen philologischen Verfahren, sondern als dessen Vertiefung ansehen. Bekanntlich ist die Beigabe von in sich geschlossenen Bilderteilen zu musikalischen Verlagswerken nichts ganz Neues: Der Verlag Schuster & Löffler in Berlin dürfte darin mit seinen Werken über Beethoven und Schubert, die umfangreiche Anhänge der Art aufweisen, den Anfang gemacht haben, und Georg Müller in München hat vor ein paar Jahren bereits von seinem noch unvollendeten Schubertwerk eine dem vorliegenden Mozartband ähnliche Schubertbildersammlung herausgegeben. Wolfgang Schumann nannte diese bei seiner Anzeige in diesen Blättern ein kleines Schubertmuseum. Ein solches kleines Hausmuseum bildet auch der Abschlußband zu den Mozartbriefen. Auf gegen 200 Tafeln bietet er in kritischer Auswahl und schöner Anordnung Wiedergaben von Mozartschen Bildnissen und solchen seiner Verwandten, Freunde, Bekannten, von Urkunden, Briefen und sonstigen Erinnerungen an den Meister. Vor der Schubertbildnissammlung des gleichen Verlages hat die vorliegende noch den Vorzug, daß sie sich nicht allzu sehr ins Einzelne verliert, sondern so gut wie ausschließlich sehenswerte und nach Möglichkeit nur zeitgenössische Stücke bietet sowie alles offenbar Unechte links liegen gelassen hat. Höchstens wäre vielleicht nur zu wünschen gewesen, daß statt der Reihe Stiche über Auftritte aus dem Don Juan — sie sind von A. Schwerdgeburth nach H. Ramberg verfertigt — eine andere gewählt worden wäre. Es sind in anderen Jahrgängen des Taschenbuches Orphea, dem sie entstammen, noch bessere und zierlichere Stiche auf uns gekommen. —

Es mag hier die Gelegenheit wahrgenommen werden, noch kurz auf eine ähnliche „Mozartikonographie" hinzuweisen: Es handelt sich dabei um den von Erich W. Engel ganz kurz nach jenem Band, aber davon unabhängig herausgegebenen Mozartkalender (Verlag von Emil M. Engel, Wien und Leipzig). Er ist ähnlich wie das geschilderte Sammelwerk angelegt, jedoch anders — nicht nach Bildergruppen, sondern der Zeitfolge nach — geordnet und sichtet den Stoff nicht ganz so kritisch; auch bietet er neben vielen zeitgenössischen Bildern manche neuere, z. B. Zeichnungen und Skizzen von Schwind und sogar von Roller (Bühnenschmuck und Trachten zu Mozartschen Opern). Ein verbindender Text führt in aller Kürze an der Hand der Bilder und Bildnisse durch das Leben des Meisters. Der Kalender erschien 1914, ist aber für den Gebrauch nicht an ein bestimmtes Jahr gebunden. Der Preis (2.50 Mk.) ist trotz der Fülle des Gebotenen außerordentlich niedrig angesetzt.



„Die Lieder des Euripides"

Eine Mär aus Alt-Hellas von Ernst v. Wildenbruch
In Musik gesetzt von Botho Sigwart
Uraufführung am Stuttgarter Hoftheater 19. Dezember
Besprochen von **Alexander Eisenmann**

„Eine Mär aus Alt-Hellas." Das Land der Träume unserer großen Dichter und Denker steigt vor uns auf. Mit Dichtergewalt führt Ernst v. Wildenbruch seine Leser in die Zeit des Euripides. Der Dichter ist bei ihm als Mensch geschildert, der den Zusammenhang mit seinem Volke verloren hat. Zwar verehrt ihn dieses so hoch, daß es sein Bildnis in das Gewand der Athene weben läßt, aber die Anschauungen der Menge sind nicht die des aufgeklärten Geistes. Nun sind es die Lieder, ist es also die Kunst, welche in Euripides die Liebe zu seinem Volke wieder entfachen, und zwar dadurch, daß der Dichter Zeuge davon wird, wie tief seine Gesänge ins Volk eingedrungen sind, wie sie selbst den Feind bezwingen und zur Versöhnung der in Kampfesfehde liegenden Volksstämme beitragen. Wie jede wahre Dichtung läßt auch dieses Wildenbruchsche Schauspiel symbolische Deutung zu, das erhöht seinen Wert, setzt aber zugleich denkende Leser voraus.

Hinter dem Decknamen Botho Sigwart verbirgt sich bekanntlich der Name des jüngeren Grafen zu Eulenburg. Nach Ausbruch des Krieges trat der Komponist ins Heer und fiel bei dem Durchbruch in Galizien. Die Musik legt Zeugnis davon ab, ein wie fein empfindender Tondichter Sigwart gewesen ist. Das Zarte und Weiche herrscht bei ihm vor, seine Menschen sind andere als die ins Riesenmaß gehenden Gestalten der Tragödie. Diese Musik, die immer ansprechend, teilweise sehr fesselnd ist, hat nichts von vulkanischer Glut, aber es brennt darin ein am Altare reinster Begeisterung für das Griechentum entzündetes Feuer.

Bei einem vielseitig gebildeten Künstler, wie es der Vertoner der Lieder des Euripides war, spielen natürlich Dinge mit, von denen der ganz frei schaffende Musiker sich nicht beeinflußt sieht. Bei seiner Musik hatte ich die Empfindung, daß allemal, wo die Phantasie hohen Aufschwung nahm, ihr eine gelinde Zurechtweisung vom Verstande zuteil wurde. Es spielt etwas Archäologisch-Historisierendes herein, was ein ganz eigenartiges Kolorit hervorruft, was aber die gewollte Absicht zu deutlich erkennen läßt. Der Versuch der Wiederbelebung altgriechischer Rhythmen ist nicht einfach von der Hand zu weisen, aber er muß so gelingen, daß wir sagen können, diese Taktarten und hinkenden Rhythmen sind uns ebenso in Fleisch und Blut übergegangen, oder können es wenigstens noch tun, wie die jetzt gebräuchlichen metrischen Verhältnisse. Schließlich bekommt jeder abgehetzte Rhythmus etwas Eintöniges und bleibt das Leben- und Seelengebende immer und jederzeit die Melodie. Sigwart bedient sich stets wohlüberlegter, maßvoller Mittel, er bevorzugt den homophonen Stil und bleibt gerne in etwas kleinen Verhältnissen. Wie viel Schönes aber auch bei dieser seinem Talente auferlegten Beschränkung entstehen konnte, sieht man schon an dem Klavierauszug seiner Oper.[1]) Und es spricht für den Tonsetzer, daß seine Musik erst im Orchester Blüten treibt, nicht dunkelschwere üppige, aber milde und liebliche.

Trotzdem die Handlung und der ganze Charakter des Werks nichts für das große Theaterpublikum sind, verspürten die Besucher der Aufführung doch, daß es sich hier um etwas in seiner Art Besonderes handelte. Auf das Edelste gerichtet war das Streben dessen, der solche Töne geschrieben hat. Das schließt freilich nicht aus, daß demselben Künstler der Blick für die bühnenmäßige Wirkung gefehlt hat. Er bedachte nicht genügend, daß die Anforderungen des Schauspiels andere sind als diejenigen der Oper. Die Musik wirft ja ein helles Licht auf Seelenzustände, aber sie kann auch zur Verdunklung der Vorgänge beitragen. Das hat sie im dritten Akt der „Lieder des Euripides" getan. Hier ist es so schwer gemacht, die sich

[1]) In Kommission bei Max Brockhaus in Leipzig.

zusammendrängenden Vorgänge in ihrer Wichtigkeit zu verstehen, wenn man sich den Text nicht vorher angesehen hat. Dazu ist dem Vertoner die fortlaufende, zugleich eine Steigerung erkennen lassende Verbindung der Einzelteile zu einem Ganzen nicht in wünschenswertem Maße gelungen. Dieser dritte Akt ist leider der schwächste, nicht in Hinsicht auf die Erfindung, sondern lediglich in Hinsicht auf die mißlungene formale Gestaltung. So möchte ich mein Urteil dahin zusammenfassen, daß es sich bei dieser Neuheit um ein aus Liebe zu der klassischen Welt entstandenes, mit wertvollen künstlerischen Einzelheiten ausgestattetes, zugleich aber doch nicht innerlich ganz ausgereiftes Werk handelt, um ein Werk, das zu den schönsten Hoffnungen für seinen Schöpfer berechtigte, wenn dieser nicht leider der Welt frühzeitig entrissen worden wäre.

Die Aufführung stand unter einem guten Zeichen. Es lag Stil darin. Zwar konnte man sich die weibliche Hauptpartie dramatischer denken, als sie von Rhoda v. Glehn gegeben wurde, aber für diesen Mangel entschädigten doch wieder manche Vorzüge. In Otto Helgers hatte man in Erscheinung und ganzem Auftreten einen Athener vor sich, wie man sich den Dichter etwa in der Phantasie vorstellen mag. Von den sonstigen Mitwirkenden erwähne ich noch Karl A. Oestvig, den jugendlich lebendigen, stimmfrischen lyrischen Tenor, und Benno Ziegler, der seine Baritonpartie sehr schön zum Vortrag brachte. Die keineswegs kleine Mühe der musikalischen Einstudierung und Leitung lag bei Max v. Schillings in den besten Händen. Emil Gerhäuser verlieh als Spielleiter der Aufführung einheitliches und zugleich vornehmes Gepräge.

Aus dem Leipziger Musikleben

Das Böhmische Streichquartett hatte wegen schwerer Erkrankung des ersten Geigers, des Herrn Hoffmann, sein Konzert, das eigentlich schon im Oktober stattfinden sollte, auf den 5. Dezember verschoben. Es war ein wirklich auserwähltes Programm, nur Schubert, und von den vortrefflichen Musikern ganz ausgezeichnet durchgearbeitet. Ganz besonders gut gelungen waren Menuett und Allegretto in dem A moll-Quartett und das Adagio im C dur-Quintett. Leider merkte man an dem Striche des Herrn Hoffmann, daß er durch seine Krankheit noch etwas nervös war. Am Klavier bewährte sich der Leipziger Pianist Otto Weinreich. Im Quintett spielte das zweite Cello Herr Max Wünsche vom Gewandhausorchester in seiner feinen Art.

Siebentes Gewandhauskonzert. In der Pause traf ich einen musikalisch sehr interessierten Pauliner, der, auch als Flötist ein guter ausübender Musiker, soeben im „Gesang der Parzen" von Brahms mitgesungen und dann Volkmanns B dur-Sinfonie angehört hatte. Den Namen Robert Volkmann hörte er heute zum ersten Male und war hingerissen von der Frische des nun gerade fünfzig Jahre alten Werkes, wußte rein gar nichts vom B moll-Trio, den Serenaden und der Richard-Ouvertüre. Das ist bezeichnend genug für den unsinnig sensationellen Konzertbetrieb der letzten Jahre, wo hinter Ausländern und ihren modischen Nachahmern manche unserer besten Meister (wie Volkmann, Reinecke, Lachner, Rheinberger u. a.) fast ganz zurückgetreten sind. Es ist Zeit, daß man zur Besinnung kommt. Denn schon so weit war es gekommen, daß Wagners Wort vom Effekt als „Wirkung ohne Ursache" als Effekt ohne Wirkung genommen werden konnte. Unter solchen Umständen kann die Wahl der Volkmannschen B dur-Sinfonie, deren Inspiration der der ersten (D moll) überlegen ist, als vorzügliches Agitationsmittel zur Rückkehr des Deutschen und Echten begrüßt werden. Der Erfolg der unter Nikisch prachtvoll herausgebrachten Sinfonie glich dem einer Uraufführung. Man war überrascht, einen so jugendlichen, vieles könnenden und vielversprechenden Komponisten „kennen zu lernen". Nicht nur in der zeitweiligen Unbekanntheit sondern auch in der Bedeutung näherte sich diesem Werke der ganz anders gestimmte „Gesang der Parzen" von Brahms, eine der herbsten und tiefsten Kompositionen des trotz aller Modernitis allgemein anerkannten Meisters. Im schärfsten Gegensatz zu seinem Transzendentalismus standen dann die genialen Realismen des „Feuerreiters" von H. Wolf. So verschieden beide Werke im Stile sind, so böse die Erinnerung an das persönliche Verhältnis ihrer Urheber ist: ihr Wert als Meiterstücke bleibt der gleiche. In der diesmaligen Ausführung gebührt dem Parzengesange der Vorrang. Wie hier war auch im Feuerreiter die Grundstimmung außerordentlich sicher getroffen, während Einzelheiten im Chore noch mehr Ausfeilung vertragen hätten. Frau Vera Schapira (Wien) ist als Interpretin moderner Musik (sie spielte an diesem Abend nur solche) eine ganz hervorragende Klavierspielerin. Der hohe Schwung und die männliche Kraftentfaltung, womit sie Liszts Es dur-Konzert herausbrachte, waren ebenso rühmenswert wie die Sicherheit und Leichtigkeit in der Darstellung der prächtig launischen Burleske von R. Strauß. Nicht zu vergessen ist in letzterem Stücke die virtuose Behandlung der vier Pauken durch den vortrefflichen Solisten Herrn Schmidt, der diese kostbaren Einfälle mühelos spielend zur Geltung brachte.

Achtes Gewandhauskonzert. Der schönen Überlieferung getreu sang der Thomaner-Chor unter seinem Meister Prof. Dr. Gustav Schreck alte Weihnachtslieder, eins immer schöner als das andere, außerdem das von Peter Cornelius seinerzeit zur Jahrhundertfeier gedichtete und komponierte Beethovenlied, eine seiner schwächsten Leistungen, bei der die gute Absicht nicht nur die Inspiration sondern auch die Faktur bedeutend überragt. Die virtuose Wiedergabe täuschte jedoch über die Mängel hinweg und fand so starken Beifall, daß ein weiteres Weihnachtslied (Praetorius: Es ist ein Ros) folgen mußte. Prof. Artur Nikisch und das Gewandhausorchester boten in der gewohnten vorzüglichen Ausführung die Pastoralsinfonie von Beethoven und Liszts überschwänglich frommen, an Naturlauten und sehr interessanten Instrumentalkombinationen reichen Hirtengesang an der Krippe. F. B.

Der vom Frauendank 1914 (Ortsgruppe Leipzig) veranstaltete dritte vaterländische Abend, dessen Reinertrag zu einer Weihnachtsbescherung für Kinder gefallener Leipziger Krieger verwendet werden soll, bot ein ungemein reichhaltiges und interessantes Programm. Zwei Mitglieder unserer Oper, Gertrud Bartsch und Rudolf Jäger, ersangen sich — am Flügel sinnig von Max Wünsche begleitet — begeisterten Beifall mit Liedern von Wolf, Brahms, Rückauf, Schubert und Strauß. Télémaque Lambrino zeigte seine Meisterschaft in Stücken von Chopin und Schubert-Tausig, Toni Halbe erfreute mit ausdrucksvoll gesprochenen Dichtungen aus der gegenwärtigen ernsten Zeit. Den zweiten Teil des Abends füllte ein fesselnder Vortrag aus, den Hofrat Prof. Dr. Gustav Weigand an der Hand guter Bilder hielt. Er sprach über Bulgarien und seine Einwohner, die er durch längeren Aufenthalt in Bulgarien gründlich kennen und schätzen gelernt hatte, schilderte ihre Sprache, ihre Gewohnheiten, Charaktereigenschaften und gab auch einen interessanten Überblick über die geschichtliche Entwicklung dieses uns verbündeten Volkes. Der Redner erntete gleichfalls die dankbare Anerkennung der aufmerksam lauschenden zahlreichen Zuhörer. —

Unser feinsinniger Fritz v. Bose gab vereint mit Mimy Schulze-Prisca (Violine) und Karl Pilning (Cello) den dritten und letzten seiner Beethoven-Abende. Er begann mit dem zierlichen Op. 1 Nr. 3 und wurde mit dem großen B dur-Trio (Op. 97) beschlossen. Das „Weltkind in der Mitten" war die liebreizende Violinsonate in E (Op. 96), die Mimy Schulze-Prisca empfindungsreich und mit edlem Tone vermittelte. Im Zusammenspiel zeigten die drei hervorragenden Künstler Geschlossenheit und

unter strenger Wahrung der Kardinaltugend jeglichen Kammermusikspieles echt kammermusikalischen Geist, d. h. keiner drängte sich auf Kosten des andern hervor. Es war ein Genuß, ihrem Spiele zu lauschen. —

Wilhelm Backhaus trat in schlichtem Feldgrau vor das Publikum seiner Vaterstadt, lebhaft beim Erscheinen begrüßt und ebenso lebhaft nach seinen technisch glänzenden Vorträgen gefeiert. In der Tat ist er ein Virtuos allerersten Ranges. Die Chopinschen Etüden und Liszts Campanella spielt ihm in so verblüffender Selbstverständlichkeit und Sauberkeit so schnell niemand nach. Diese wirklich vollendete, freibeherrschte Technik, geläutert durch umfassendes künstlerisches Verständnis, ist der Erwerb enorm fleißigen Studiums und eines an der Hand des Talentes langsam gereiften Kunstsinnes. Backhaus ist jetzt schon einer der ersten Virtuosen. Aus seinem immerhin jugendlichen Alter mag es resultieren, daß er sich in den Gedankenkreis der höchsten Musikdichter noch nicht so eingelebt hat, um nur mehr tiefere Schönheiten dort zu finden, wo andere vor Rätseln stehen, daß er noch nicht als einer der ersten das Evangelium der strengen deutschen Meister zu verkündigen vermag. Vielleicht trägt seine weitere Lebensentwicklung der starke Fittich des Genius, der aufstürmend uns mit sich fortreißt. —

Der Pianist Edwin Fischer gab einen Klavierabend im Feurichsaale und zeigte sich als ein Spieler, der Tüchtiges und sehr viel gelernt, doch noch nicht ausgelernt hat, d. h. noch nicht auf der obersten Stufe der Künstlerschaft steht. Am besten fand er sich mit dem jungen Schumann ab, das spricht immerhin für seine Begabung und sein inneres Gefühlsleben. Bei zunehmender Reife wird auch die Größe Bachs und Beethovens noch eindringlicher zu ihm und aus ihm sprechen. Gehört Fischer zurzeit noch nicht in die Gruppe I der Pianisten, so wird er sehr bald hineinrücken. —

Der Bachverein bescherte uns eine ungekürzte, auf zwei Abende verteilte Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums. Die Teilung war nötig schon der naheliegenden Gefahr der Monotonie wegen. Bekanntlich verschwindet im Weihnachtsoratorium das dramatische Element gegen das epische und lyrische fast vollständig. Es fehlen hier die leidenschaftlichen dramatischen Chöre, welche in den Passionen wie tiefe Schlagschatten wirken. Auch in der diesmaligen Aufführung störte nichts die frohe Stimmung, die Weihnachtsfreude, die sich durch den Ring der sechs Kantaten zieht: die geistliche Weihnachtsfreude erlösungsfroher Seelen, nicht die weltliche pausbäckiger Kinder. Chor und Solisten, Orchester nebst Orgel und Flügel standen auf der Höhe, und Prof. Karl Straube, der verdienstvolle Leiter des ganzen großen Apparates, war ebenfalls in gehobenster Stimmung. Der Evangelist Hans Lißmanns überwand die technischen Schwierigkeiten seiner keineswegs leichten Partie mit überraschender Glätte, sang im übrigen mit viel Verständnis und Ausdruck. Neben ihm ist des Künstlerpaares Helling-Rosenthal lobend Erwähnung zu tun. Erstere entzückte mit der Leuchtkraft ihres Soprans, mit der Natürlichkeit ihres Vortrags, letzterer imponierte wieder mit der wuchtigen Kraft seines von Wohllaut gesättigten Basses. Dem Alt von Agnes Leydherker begegnet man immer mit besonderer Freude. Als Bach-Sängerin ist diese Künstlerin reich begnadet. b

---

Musikbriefe

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Die beiden bedeutendsten Konzertveranstaltungen des verflossenen Novembermonats waren der Kantatenabend des „Deutschen Singvereins" im Künstlerhause „Rudolfianum" und das zweite philharmonische Konzert im „Neuen Deutschen Theater". Hier als musikalischer spiritus rector Alexander v. Zemlinsky, der ausgezeichnete erste Kapellmeister unserer deutschen Landesbühne, dort Dr. v. Keußler als musikalischer Leiter, ein ebensosehr hinsichtlich seiner theoretischen und praktischen Fähigkeiten als auch insbesondere als ernster Künstler trefflicher Musiker. Das Programm des zweiten philharmonischen Konzertes brachte in der ersten Abteilung Haydns allzu geistreich interpretierte Paukenwirbelsinfonie in Es dur, vier Lieder, darunter eines vom Manuskript gesungen, des heimischen Tondichters und gegenwärtigen Inhabers der musikalischen Lehrkanzel an der Prager deutschen Universität Prof. Heinrich Rietsch und sechs Walzergesänge Alexander v. Zemlinskys, der selbst auch die Begleitung der Liedervorträge in vorbildlicher Weise besorgte. Der Baritonist unserer Landesbühne, Herr Karl Bara, hatte sich der Rietschschen Lieder angenommen, während Frl. Inah Galli (ebenfalls Mitglied des Deutschen Theaters) für Zemlinskys Muse eintrat. Die Lieder Rietschs, die modern in des Wortes edlerer Bedeutung sind und auch die Grundforderungen des Liedstiles, nämlich warme Melodik und blühende, gesunde Harmonik sowie klare Thematik, nicht vermissen lassen, gut gesangsmäßig gesetzt, wenn auch nicht immer einwandfrei deklamiert sind, verdienen den Vorzug vor den Walzergesängen Zemlinskys, mit deren Zwitterstil und gesuchter Eigenart der Musiker, geschweige denn der singende Dilettant, nicht viel anzufangen weiß; man sieht deutlich das Vorbild Brahms', aber wenn zwei dasselbe tun, ist es doch nicht dasselbe. Die zweite Abteilung des philharmonischen Konzertes war durch Bruckners unvergänglich schöne romantische (IV.) Sinfonie ausgefüllt, die unter Zemlinskys genialer musikalischer Führung in ihren erhabenen Schönheiten überzeugender als je zum Erklingen kam und das kunstverständige Publikum zu echtem, begeistertem Beifall hinriß.

Der Kantatenabend des „Deutschen Singvereins", der als Hauptwerk Johannes Brahms' hier seit vielen Jahren nicht gehörtes „Deutsches Requiem" brachte, war in jeder Hinsicht eine musikalische Großtat, einerseits mit Rücksicht auf die musterhafte Stileinheit des Programmes, anderseits im Hinblick auf die schlechthin vollkommene Ausführung. Nicht nur, daß Keußler seinen Chor in zweijährigem ausdauernden und gründlichen Studium gleichmäßig vorgeschult und für die Lösung der höchsten Aufgaben im Chorgesange geeignet gemacht hat, er unterläßt es aber auch nicht, für jeden besonderen Fall seine Sänger in die jeweils zur Aufführung gelangenden Werke zweckentsprechend einzuführen, um sie mit dem Stil und Wesen völlig vertraut zu machen. So hielt er auch diesmal eine Woche vor dem Konzerte im Probensaale des Vereins einen mehr als einstündigen Vortrag über Brahms und sein „Deutsches Requiem", um dasselbe seinem Chor noch näher zu bringen und musikalisch noch verständlicher zu machen. Der Chor ist vorbildlich in seiner Musikalität und gesanglichen Tüchtigkeit. Kein Wunder, daß bei solchen seltenen künstlerischen Vorbedingungen Brahms' deutsche Totenmesse in einer hier noch nicht gehörten stimmungsvollen und stilgemäßen Weise zum Vortrage kam. Vor dem Brahmsschen Requiem brachte der „Singverein" noch in sinnig beziehungsreicher Weise die Trauerkantate „Ich sahe an alles Tun" des Vorklassikers und Lieblingsschülers Heinrich Schütz' Christoph Bernhard, die im Zeitmaße nur ein wenig zu gedehnt geriet, und 2 Kantaten Joh. Sebastian Bachs, darunter die eine für Zwiegesang, in einer über jedes Lob erhabenen stilvollen Weise zu Gehör. Als stilgewandte und musikalisch hochgebildete Solisten des Konzertes erwiesen sich Frau Förstel-Links (Sopran), Herr Alphons Schützendorf (Baß) und Herr Prof. Klička (Orgel). Uneingeschränktes Lob verdient auch das die Instrumentalbegleitung besorgende Orchester der „Böhmischen Philharmonie".

Die letzten Konzerte der genannten „Böhmischen Philharmonie" unter Dr. v. Zemáneks tüchtiger Leitung

brachten wieder eine Fülle hervorragender Werke älterer und neuerer Meister. So kam Liszt mit vier sinfonischen Dichtungen, „Was man auf den Bergen hört", „Festklänge", „Mazeppa" und „Die Ideale", zu Gehör; das VI. Abonnementskonzert brachte als Hauptwerk Gustav Mahlers vierte Sinfonie (G dur), deren Sopransolo Frl. Miřiovska ebenso schön wie eindrucksvoll sang, und als Solistennummer Richard Strauß' Burleske in D moll für Klavier und Orchester, von Frl. Podhajska technisch und künstlerisch einwandfrei gespielt. Im VII. Abonnementskonzert hörte man zwei Neuheiten: ein Violinkonzert in A dur von J. Novák, ein weniger originelles als dankbares Werk, mit dem sich ein ganz jugendlicher, überaus talentierter Geiger (V. Přihoda) reichen Beifall erspielte, und ein „Idyllisches Scherzo" von J. Křička, das eine besondere Bereicherung der modernen Orchesterliteratur nicht darstellt. Die Vortragsordnung des VIII. Konzertes enthielt neben Liszts früher angeführten sinfonischer Dichtung „Mazeppa" ein älteres Werk des tschechischen Meisters Dvořak, die Serenade für Streichorchester, Op. 22, in E dur, die übrigens ein Prüfstein für Orchesterkörper sein könnte, da sie absolut gleichmäßige Bogenführung der Streicher verlangt, wenn sie nicht, wie diesmal durch die Böhmische Philharmonie, an Gleichmäßigkeit und Glanz des Tones Einbuße erleiden soll, und ein Klavierkonzert in E moll des Prager tschechischen Theoretikers und Modernisten Vitězlav Novák, das in diesem Konzert merkwürdigerweise sozusagen seine Uraufführung erlebte, trotzdem es ein Erstlingswerk Nováks ist, das er anläßlich seiner eigenen Austrittsprüfung aus dem Prager Musik-Konservatorium schrieb, in strenger Selbstkritik aber aus der Reihe seiner Werke strich. Thematisch soll Novák, der das Werk auf Zureden seiner Freunde wieder aus dem Pulte hervorzog, nichts an demselben geändert haben; indessen, die blühenden Farben und Klangwirkungen des Orchesters, die polyphone Verwendung lassen auf eine gründliche Revision des instrumentalen Teiles der Partitur schließen. Nováks Klavierkonzert, das trotz deutlicher Gliederung in drei Teile einsätzig geschrieben ist, würde übrigens zu Unrecht in Vergessenheit geraten sein, da es sich sowohl durch blühende Melodik, namentlich in dem wundervoll gesangsmäßig durchgeführten zweiten Teile (Andante con sentimento) auszeichnet, als auch rein klaviermäßig überaus dankbar und wirkungsvoll ist. Nur ist den Streichern nahezulegen, bei einzelnen Stellen mit der Tonfülle zurückzuhalten, da nichts die Klavierstimme so deckt wie ein allzu tondichter Streicherchor. Der vortragenden Pianistin Frl. Prášek, die sich als glänzende Spielerin von Geist und Empfindung bewährte, hätte man nur ein weniger sprödes Instrument gewünscht. Auch das IX. Abonnementskonzert der Böhmischen Philharmonie brachte eine Neuheit, eine ergreifende Ballade („Das Waisenkind") für Mezzosopran (Frau Horvátová) und großes Orchester von O. Ostrčil, dem gegenwärtigen Kapellmeister des Weinberger Böhmischen Theaters, eine stimmungsreiche und dramatisch wirkungsvoll gegliederte Komposition, die in der Solistin die denkbar beste Interpretin fand. Auf dem Programme dieses Konzertes standen außer dieser Ballade Dvořaks „Sinfonische Variationen über ein eigenes Thema", Hugo Wolfs „Italienische Serenade" und Liszts bereits erwähnte sinfonische Dichtung „Die Ideale".

Auch unser Musik-Konservatorium hat seine mustergültigen und pädagogisch wichtigen „Schüler-Musikabende" mit einem Solistenabend wieder aufgenommen, über den ich leider nicht berichten kann, da mir von der Direktion Karten hierzu nicht zugestellt wurden.

In der vorweihnachtlichen Zeit gab es in unseren Konzertsälen noch eine ansehnliche Fülle künstlerischer Geschehnisse, an denen unsere Prager deutschen Gesangvereine wieder nicht unwesentlich beteiligt waren. So fanden sich am 7. Dezember die Gesangvereine des Gaues I (Prag) des Deutschen Sängerbundes in Böhmen bereits zum zweitenmal in diesem Jahre zu einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Kriegsfürsorge im Künstlerhause „Rudolphinum" zusammen, um neuerdings ihrer echt vaterländischen Gesinnung Ausdruck zu verleihen. In künstlerischer Hinsicht bot dieses Konzert viel Interessantes und Lehrreiches. Zur letzteren Gattung gehörten die vom Deutschen Singverein unter Dr. Gerhard v. Keußlers tüchtiger Leitung zu Gehör gebrachten 3 Kantaten der vorklassischen Meister Ahle, Weckmann und Buxtehude, die im Prager Konzertsaal ihre — Uraufführung erlebten. Als modernes, interessantes Werk stand auf der Vortragsordnung ein dem Deutschen Sängerbunde in Böhmen gewidmeter Männerchor mit Orchesterbegleitung des deutschböhmischen Tondichters und Universitätsprofessors Heinrich Rietsch, ein Weihegesang für Deutschböhmen aus dem Kriegsjahre 1914/15, „Zuversicht" mit Namen, nach Worten Hans Watzliks, ein national empfundenes, chorgesanglich nichts Neues sagendes, immerhin aber modern erfundenes und musikalisch anregendes Gelegenheitswerk, das neben dem veralteten „Bergpsalm" Karl Hoffbauers (nach der Scheffelschen Dichtung) das Hauptwerk der von der Gausängerschaft unter Universitätsmusikdirektor Hans Schneiders Leitung vorgetragenen Gesamtmännerchöre bildete. Eine Überraschung in diesem Konzerte war die Mitwirkung des jungen, hier bisher unbekannten Leipziger Pianisten Alexander Krah, der sich mit Ludwig Schyttes Klavierkonzert (Cis moll) warmen Beifall erspielte und ebensosehr durch sein außerordentliches technisches Können als auch durch die echt musikalische Art und den Stil seines Spieles wirkte, so daß der Wunsch nach einem Wiedersehen mit dem Künstler in einem eigenen Konzerte rege wurde.

Unser deutscher Prager Sängergau machte wenige Tage vor diesem Konzerte das im k. k. Schulbücherverlage erschienene, von Prof. Löhrl und dem Komponisten Reifner herausgegebene österreichische „Kriegsliederbuch" erstmals der großen Öffentlichkeit bekannt, nämlich bei der Feier unserer Prager deutschen Schulen anläßlich des Regierungsjubiläumstages des Kaisers Franz Josef am 2. Dezember im Neuen deutschen Theater. Dieses österreichische Kriegsliederbuch — vor allem als Gedenkbüchlein an unsere Zeit für unsere Schuljugend bestimmt — erweist sich als ein vorzüglich gelungener Versuch der Neuschaffung zeitentsprechender und den eigenen vaterländischen Zwecken dienender Kriegslieder. Mögen auch einzelne der in ihm enthaltenen Lieder nicht ganz den Anforderungen eines wirklich praktischen, von dem richtigen Geiste erfüllten und dabei vor allem volkstümlichen Kriegsliedes entsprechen, so sind viele doch wieder so glücklich in Ton und Stimmung getroffen, daß man ihnen ihre verdiente Zukunft wohl voraussagen kann. Das Kiegsliederbuch, das übrigens eine Fortsetzung in einem zweiten Heftchen erhalten soll, enthält 20 meist ein- und zweistimmig gesetzte Lieder durchweg deutschböhmischer Tonsetzer, unter ihnen Freiherr v. Prochàzka, Rietsch, Reifner, Mohaupt, Horn und Leberl, und bringt in richtiger Erkenntnis seines Zweckes nicht nur Lieder rein kriegerischen und soldatischen Inhaltes, sondern auch solche lyrisch-volkstümlicher Stimmung. Die Lieder wurden bei der erwähnten Feier mit Orchesterbegleitung gesungen — leider und zu ihrem Nachteile, da nicht immer völliges Einvernehmen und Fühlung zwischen den Sängern und dem Orchester vorhanden war; sie hätten sicher in der Ausführung, in der sie doch gedacht sind, nämlich als unbegleitete Schargesänge, eindrucksvoller und überzeugender gewirkt.

In der diesjährigen Herbstsaison hat nun auch die Konzertdirektion Wetzler ihre bisher schmerzlich genug vermißten Solistenkonzerte wieder aufgenommen. Als erster der für dieselben in Aussicht genommenen Künstler stellte sich am 6. Dezember im Künstlerhause „Rudolphium" Conrad Ansorge mit einem Sonatenabend ein. Beethoven gelang ihm auch diesmal am besten und dies um so mehr, als Ansorge ganz besonders in Stimmung war; die eigene Sonate, in C moll. Op. 21, die der Künstler spielte, ist wohl reich an pianistischer Zierat, aber um so ärmer an thematischer Erfindung und Festigkeit und vermochte daher auch durch das blendende Spiel ihres Schöpfers nicht zu erwärmen.

Von den deutschen Konzertveranstaltungen der vorweihnachtlichen Tage ist nur noch das im Zentralsaal am 10. Dezember veranstaltete Kammerkonzert zu erwähnen, das als besondere Leckerbissen Bachs Brandenburgisches Konzert in D dur und eine „Symfonia" Phil. Em. Bachs in C dur in der stilvollen Orchesterbearbeitung Keußlers bot.

Die Böhmische Philharmonie (Leitung Dr. Wilhelm Zemánek) hatte ihr X. Abonnementskonzert Friedrich Smetana gewidmet, dessen herrlichem Sinfonienzyklus „Meine Heimat", bestehend aus den sinfonischen Dichtungen „Vyscherad", „Moldau", „Scharka", „Aus böhmischen Fluren und Hainen", „Tabor" und „Blanik", in diesem Konzerte eine begeisterte und glänzende Aufführung zuteil wurde. In einem außerordentlichen Konzerte dieser vorzüglich zusammengespielten Orchestervereinigung brachte Dr. Zemánek nur Kompositionen des scheinbar in letzter Zeit im tschechischen Konzertleben Lieblingsmeister gewordenen Vitězslav Novák, und zwar bewährte, ältere Werke desselben, nämlich das sinfonische Bild „In der Tatra", eines jener Werke, die Nováks Weltruhm begründeten, und die Tondichtung „Der Sturm", eine Meeresfantasie für Soli, gemischten Chor und Orchester.

Zu einem musikalischen Ereignis ersten Ranges wurde das in der Vorweihnachtswoche unter dem Schutze der Gemahlin des k. k. Statthalters von Böhmen, Ihrer Exzellenz der Gräfin Mary Coudenhove-Taaffe, im Künstlerhause „Rudolphinum" zugunsten der Christbescherung in unseren Verwundetenspitälern veranstaltete „Weihnachtskonzert". Der außergewöhnliche künstlerische Erfolg dieses Konzertes ist begreiflich, da sich ein Berufener des Arrangements angenommen hatte, der heimische Tondichter und k. k. Landes-Musikreferent für Böhmen Rudolph Freiherr v. Procházka. Die Vortragsordnung enthielt eine einzige Orchesternummer, das sinnig gewählte concerto grosso (fatto per la notte di natale 1712) Corellis in der stilgetreuen Bearbeitung v. Keußlers, das durch die Tschechische Philharmonie unter W. Zemáneks liebevoll eingehender Leitung eine selten stimmungsvolle Wiedergabe erfuhr; den doppelten Continuopart versahen hierbei Konservatoriumsprofessor Hoffmeister und Herr Ličár. Der ganze übrige Teil des Programmes wurde von sehr guten Solisten bestritten. Den zweifellos größten und dabei auch gerechtfertigtsten Erfolg unter ihnen trug Frl. Aurelia v. Káan davon, die Tochter und Schülerin des Prager Konservatoriumsdirektors, eine Pianistin von geradezu phänomenalem technischen Können und künstlerischer Gestaltungskraft; Liszts Es dur-Konzert geriet unter ihren Zauberfingern in dem berückenden Klang ihres weichen Anschlages zu einem Erlebnis. Die zweite Instrumentalsolistin des Konzertes war die Violinvirtuosin Frl. Studeny aus München, die mit Bruchs Violinkonzert (statt eines auf dem Programm verheißenen Mozartschen Konzertes) aufwartete. Das Ehepaar Plaschke-v. d. Osten aus Dresden besorgte den vokalen Teil des Konzertes. Zunächst sang Kammersänger Plaschke, dessen herrlicher Kunst man sich immer wieder gern gefangen gibt, vier biblische Lieder Dvořáks in tschechischer Sprache, um zum Schlusse der Vortragsordnung mit seiner Gattin Duetten von Peter Cornelius zur Anerkennung zu verhelfen. Frau Kammersängerin Plaschke-v. d. Osten ließ übrigens ebenfalls in Sololiedern ihre hohe Kunst bewundern und bewies, daß man ausgezeichnet in gleicher Weise dem Opernstile wie dem Liede gerecht werden kann; nur hätten wir weniger Gehörtes von Brahms gewünscht als die von ihr gesungenen vier Lieder dieses Meisters. Ganz Ausgezeichnetes leistete das Orchester der Tschechischen Philharmonie unter Dr. Zemáneks Führung bei der Begleitung der beiden Instrumentalsolistinnen; auch Professor Hoffmeister zeigte sich in der Begleitung der Gesänge am Klavier als ganzer miterlebender Künstler.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Kaum hatten wir in R. Strauß' „Alpensinfonie" alle Reize und Gefahren einer großen Bergpartie gleichsam „musikalisch" miterlebt, als uns eine berühmte ältere Wort- und Tondichtung wieder ins höchste Hochgebirge, sogar auf den Gipfel der Jungfrau führte, freilich zugleich in schauerliche rein seelische Abgründe, von denen Strauß' neueste Schöpfung nichts weiß: Byrons „Manfred" mit der wundervollen Musik von Schumann. Eine wieder von der Konzertdirektion Hugo Heller zugunsten des Kriegsfürsorgeamtes am 7. Dezember im großen Muikvereinssaal veranstaltete Aufführung, besonders interessant dadurch, daß die große schwierige Titelrolle von Dr. Ludwig Wüllner gesprochen wurde, während die aus dem Schattenreich gespenstig aufsteigende, von ihm einst in den Tod getriebene Schwester Manfreds, Astarte, von der k. k. Kammersängerin Frau Berta Ehnn-Sand gegeben wurde. Die letzte Rolle beschränkt sich auf einen ganz kurzen (allerdings von der ergreifendsten Musik begleiteten) Dialog mit Manfred; diese wenigen Worte aber zur vollen Geltung zu bringen, dazu gehört ein so echt weiblicher Herzenston, wie ihn eben Frau Ehnn besitzt und mit dem sie schon vor 41 Jahren, als Manfred im Hofoperntheater unter Herbeck szenisch aufgeführt wurde, Hunderte zu Tränen rührte, was ihr jetzt als 70jährige Greisin — hiermit gleichsam eine Art Jubiläum feiernd — in überraschender Weise wieder gelang. Die älteren Konzertbesucher — darunter Schreiber dieser Zeilen — waren davon doppelt gerührt, indem sie zugleich der unvergeßlich schönen anderen Eindrücke gedachten, die wir Frau Ehnns künstlerischer Tätigkeit als Hofopernsängerin verdankten. Keine wie sie hat einst aus der Französisierung eines Gretchens, einer Mignon (Gounod, Thomas) uns so reizvoll das deutsche Mädchenbild Goethes zurückzuzaubern vermocht; nicht minder kongenial gab sie dann später Wagners Elsa, Elisabeth, das ihr besonders wahlverwandte Evchen, ja sogar die ihrer mehr lieblichen als heroischen Bühnenerscheinung sich weniger anpassende Sieglinde, in welcher Rolle aber wieder ihr unvergleichlicher vom Herzen zum Herzen dringender echt weiblicher Stimmton wirkte; bei der freilich schon an sich so wunderbaren Stelle

„Mir allein weckte das Auge
Süß sehnenden Harm —
Tränen und Trost zugleich",

in welche sie ihre ganze Seele legte, wurden mir immer die Augen feucht. Und wenn sie als Elisabeth, dem zurückgekehrten Tannhäuser ihr Herz eröffnend, mit den Worten schloß: Heinrich! Heinrich! — was tatet Ihr mir an?! — erging's mir genau ebenso. Nur die selige Louise Dustmann-Meyer — unsere erste Wiener Elisabeth noch im alten Kärntnertheater — konnte diesfalls als gleich „weiblich-herzinnig" mit Berta Ehnn wetteifern. Von zahllosen anderen Elisabeths hörte ich später zwar „die Botschaft", aber es fehlte der Glaube. Wenden wir uns jetzt zur „Manfred"-Aufführung zurück, so müssen wir natürlich den Preis des Abends der großartig vergeistigten, den Hörer völlig suggerierenden Sprechleistung Dr. Wüllners zuerkennen, der sich überdies der herrlichen melodramatischen Musik durchweg anzupassen wußte, so daß sie nirgends gedeckt wurde.

Wie reizend sprühte und plätscherte z. B. bei Erscheinung der Alpenfee der — nicht bloß dichterisch, sondern auch gleichsam musikalisch — in Regenbogenfarben leuchtende Wasserfall, der offenbar auch R. Strauß zu dem seinigen, viel bewunderten in der „Alpensinfonie" angeregt und dessen Hauptmelodie bekanntlich schon früher Carl Reinecke zu seiner geistreichen, für die Spieler so dankbaren Klavierparaphrase (auf zwei Flügeln) verwertete.

Die „Manfred"-Musik selbst kam diesmal, vom Tonkünstlerorchester gespielt, in den Geisterchören vom Philharmonischen Chor vorgetragen, alles unter der feurigen Leitung O. Nedbals, zur besten Geltung. Weniger traten die kleinen Gesangsoli und der Sprecher der verbindenden Dichtung (von R. Pohl) hervor, Herr K. Gerner, der übrigens nur für einen erkrankten Schauspieler eintrat. Da das Konzert auch zugunsten des bulgarischen Roten Kreuzes stattfand, wurde, eingeleitet vom „Gott erhalte" mit der bulgarischen Hymne (Schumi Maritza) begonnen — beides stehend angehört —, worauf dann noch vor „Manfred" Schuberts unvollendete Hmoll-Sinfonie gespielt wurde. Sehr fein akzentuiert, daher mit gewohnter Wirkung.

Dr. Wüllner hatte schon in der vorigen Woche zwei höchst erfolgreiche, eigene Rezitationsabende gegeben, von welchen der eine Goethe und Schiller gewidmet war, der andere ver-

mischte Dichtungen (vorwiegend zeitgemäß patriotische, z. B. Körners Schwertlied, diesmal ohne die allbekannte Musik Webers) vorführte, schließend mit dem „24. Gesang der Ilias" („Hektors Bestattung") nach Voß' Übersetzung, mit der gleich edlen als ausdrucksvollen, allerdings stark von Wagner beeinflußten begleitenden Musik von Botho Sigwart (dem auf dem Schlachtfelde gefallenen Sohne des Fürsten Eulenburg); Herr Ruoff aus München saß dabei als verstehender Interpret vor dem Klavier.

Inzwischen haben wieder eine Menge anderer mehr oder minder interessanter Konzerte stattgefunden, alle der Kriegszeit zum Trotz überfüllt und meist von stürmischem Beifall begleitet. So der dritte Sinfonieabend des Tonkünstlerorchesters unter Nedbal (Programm: J. Haydns Es dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel zu Anfang, Mahlers Vierte in G dur, die im „himmlischen Schlaraffenland" spielende und durch ihre grotesken Bizarrerien unterhaltlichste seiner neun Sinfonien, mit dem die „Spitze" nachträglich erklimmenden Sopransolo am Schlusse, endlich Berlioz' farbenprächtige, auch thematisch bedeutsame Ouvertüre zu Byrons Epos „Der Korsar", eine Erstaufführung in diesen Konzerten).

Eine neu engagierte junge Hofopernsängerin Frl. Lucy Hessl hatte das erwähnte nicht eben dankbare Mahlersche Sopransolo vorzutragen.

Zwei besonders genußreiche Stunden bereitete uns das Quartett Fitzner (am 11. Dezember) mit trefflich einstudierten Vorträgen des zu selten vor dem Publikum erscheinenden hochgenialen F dur-Quintetts von Bruckner, dessen himmlisch verklärtes Adagio in Ges wieder tief zu aller Herzen drang — Hofmusiker F. Jelinek spielte dabei die zweite Bratsche — und des von den Musikern wegen des drolligen Anfangs häufig „Froschquartett" genannten G moll-Quartetts Op. 74 Nr. 3 von J. Haydn (in welchem auch der Mittelsatz, das überaus weihevolle Largo assai in E dur die Perle), zwischen welchen Kabinettstücken der edlen Kammermusik Frl. Emmy Heim verdient beifällig die zwei schönen Altlieder Op. 91 von Brahms mit Solobratsche und Klavierbegleitung (Herr Dr. K. Liszniewski) sang. Inwiefern Brahms durch eben diese Lieder (von welchen namentlich das „Geistliche Wiegenlied" durch den zauberisch harmonisierten Schlußrefrain jeder Zeile sich so sehr in Ohr und Herz schmeichelt) allen Ernstes eine Versöhnung des geschiedenen Ehepaares Joachim zu erreichen suchte, was leider nicht gelang, mag man in M. Kalbecks monumentaler Brahms-Biographie (Bd. III S. 301 ff.) nachlesen.

An die Jugendfreundschaft Brahms' und Joachims sowie den Besuch der beiden „genialen Bursche" — wie sie R. Schumann nannte — eben bei ihm 1853 in Düsseldorf, erinnerte in dankenswerter Weise ein Stück aus dem Programm des Piano-Violin-Sonatenabends, welchen F. Löwe mit der talentvollen jungen Geigerin Margarete Kolbe veranstaltete. Nämlich das Scherzo einer Violinsonate in A moll, mit welcher Joachim, als er nach kurzer Abwesenheit von Düsseldorf dahin zurückgekehrt war, von Schumann überrascht wurde, ihm — Joachim — gewidmet, während deren einzelne Sätze von Schumann selbst, sodann, wie bereits erwähnt, von Brahms und dessen (damals 24 Jahre zählenden) Freunde Albert Dietrich komponiert waren. Auf Wunsch Joachims wurde von den vier Sätzen nur Brahms' originelles Scherzo gedruckt, das der Meister später — wesentlich umgearbeitet — in sein C moll-Klavierquartett Op. 60 aufnahm. Es war gewiß interessant, es jetzt in der reizvollen ursprünglichen Gestalt zu hören. Inmitten zweier klassischen Violinsonaten, einer in Es (Köchel 380) von Mozart und der zwischen tiefer Innigkeit und drastischem Humor wechselnden letzten von Beethoven (Op. 96 G dur), die man häufig neben der allbekannten F-Duo-Sonate Op. 24 auch „Frühlingssonate" nennt.

Der Duo-Abend Löwe-Kolbe war von bestem Erfolg begleitet, was sich nicht minder von des hochbegabten jungen Geigers Adolf Busch (Konzertmeisters des Konzertvereins) am 8. Dezember mit Orchester gegebenem zweiten Konzert sagen läßt, in welchem der liebenswürdige musikalische Heißsporn für Werke der verschiedensten Art: Violinkonzert (in E) von Bach und das von Brahms, sowie die zwei Violinromanzen von Beethoven überall den rechten Ton und Vortrag traf. Ein von dem beliebten Kammersänger Franz Steiner mit nur R. Straußschen Tondichtungen veranstalteter, vom Komponisten begleiteter Liederabend war sehr erfolgreich. Der Komponist, bei dessen Klavierbegleitung sehr viel von augenblicklicher Stimmung abhängt, und die, wenn er nicht gut aufgelegt, seine schönsten Inspirationen mitunter eher entstellt (bei „Traum durch die Dämmerung" haben wir das in Wien wiederholt erlebt), war diesmal ganz bei der Sache, und da der in seiner eigenartigen Melodik und Harmonik förmlich eingelebte Sänger, trefflich disponiert, gleichfalls sein Bestes gab, verstand sich der stürmische Beifall.

Mit Rücksicht auf das bekannte skeptische Verhalten Weingartners zu Bruckner mußte die schwungvolle Aufführung der D moll-Sinfonie (Nr. 3) des genannten Meisters im dritten philharmonischen Konzert (19. Dezember) eigentlich überraschen. Sie war zwar mehr glänzend-virtuos als beseelt, gewisse Stellen bleiben eben bei Weingartner nichtssagend-formalistisch, die bei Löwe, Nikisch, Götterich tief innerlich zu uns sprechen. Aber das große Ganze der D moll-Sinfonie kam doch neulich zu überwältigender Geltung; am meisten in dem hinreißend gespielten Scherzo (nach dem sich die Musiker von ihren Plätzen erheben mußten) und in dem einst wegen seiner scharfen Stimmungskontraste so vielumstrittenen, hochdramatisch wirkenden Finale, dessen wie in Granit gehauenem uniformen Schlußtakt auf Tonika und Dominante d — A — D (das gewaltige Hauptthema des ganzen Werkes zusammenfassend) man der Zeit entsprechend die Worte unterlegen könnte: „Wir halten durch!"

Jedenfalls war man durch diesen lapidaren und gleichsam kriegerisch-patriotischen, echtesten Bruckner-Schluß in der rechten Stimmung für die anschließende „Vaterland" betitelte Neuheit eines talentvollen Bruckner-Epigonen, des auch außerhalb Österreichs vorteilhaft bekannten Dichterkomponisten des „Musikant" und „Bergsee" Julius Bittner. Wie im philharmonischen Programmbüchlein mitgeteilt, hatte Bittner seine neue sinfonische Dichtung thematisch schon lange vor dem großen Kriege entworfen, sie aber erst durch die erschütternden und erhebenden Ereignisse des letzteren beeinflußt zur entsprechenden Ausführung gebracht. Ein glücklicher Gedanke, hierbei die kraftvoll erfundenen Motive und ihre geschickte kontrapunktische Entwicklung um das Luther-Lied „Ein feste Burg" zu gruppieren. Technisch wohl am meisten an Bruckner anschließend, geht aber Bittner in der Wahl der Mittel über Bruckner weit hinaus ins hypermoderne Orchester eines G. Mahler und R. Strauß, das er ja — wie man schon von seinen Opern her weiß — souverän beherrscht. Der Gesamteindruck der durch und durch „deutsch-vaterländisch" empfundenen Neuheit war ein so packender, daß der Komponist wiederholt stürmisch gerufen wurde.

Eine zuerst vor vier Jahren in einem philharmonischen Konzert angestaunte gemeinsame Wunderleistung Weingartners und der Philharmoniker, die Pariser Venusbergmusik aus Tannhäuser angehend, beschloß. Da man sie seit Anfang 1913 auch immer in der Hofoper hört, ja zufällig sogar an demselben Abend hören konnte, welcher dem jetzigen philharmonischen Konzerte folgte, war die letzte Wiederholung nicht gerade Bedürfnis. Immerhin dankte das Publikum dafür mit frenetischem Beifall, indem ja doch die zahllosen genialen Züge der in ihrer Art einzigen Partitur im Konzertsaal noch weit besser zur Geltung kommen als im Theater, wo man mehr auf die selten ganz glückende Inszenierung achtgibt.

Rundschau

Oper

Berlin Berlin erfreut sich zurzeit dreier Opern: der königlichen, der im Charlottenburger „Deutschen Opernhause“ und der Volksoper im Walhallatheater. Von der letzteren wird ein anderes Mal Rede sein. Im königlichen Staatsinstitute gibt man jetzt Abend für Abend Parsifal. Das ist der Auslauf eines Wagnerzyklus, der auch endlich wieder den leider so vernachlässigten Rienzi gebracht hatte. Die Anziehungskraft und Wirkung dieses von echter Musik überquellenden Werkes sollte doch eine mehr als sporadische Berücksichtigung anregen, zumal es die Erkenntnis des echten, ureigenen Wagner nicht mehr zu trüben vermag. Im Deutschen Opernhause, wo gegenwärtig wieder Plaschke von der Dresdener Hofoper gastiert und auch Knote mit ziemlicher Regelmäßigkeit wiederkehrt, war die Aufnahme von Verdis Rigoletto der Anziehungspunkt für Kritik und Publikum. Man arbeitet im Deutschen Opernhause sehr fleißig, und zwar nicht nur multa, sondern auch multum. So fiel auch diese „Première“ als außergewöhnliche Totalleistung auf. Wie hier immer, so war nichts bloß nach der abgenutzten Schablone durchgepinselt. Direktor Hartmann, der gern als selbständiger Bearbeiter, sei es der Inszenierung, des Librettos oder auch wohl gar der Musik fungiert, hatte den deutschen Text merklich verbessert. Die Übersetzung wird allerdings auch so nie das italienische Original ersetzen können, auf das ja nun einmal die ganze Gesangsanlage eingestellt ist. Auch Lagenpuschs Regie wäre manche aparte Nuance nachzurühmen. Nicht zum mindesten in der glänzenden und stilvollen Dekoration. Leider aber vergriff Kapellmeister Waghalter die Tempi, indem er sie häufig zu schnell nahm. Ich habe die Oper allerdings nur zweimal in Italien gehört, doch in Jahren, da Verdi noch lebte und in unmittelbarer Beziehung zu den Bühnen seines Vaterlandes stand. Da war aber denn doch vieles anders. Selbst das populäre Stück „La donna è mobile“ nahm man gemächlicher, sozusagen schöner, als es heute bei uns zu geschehen pflegt. Sonst war das Ensemble unter Waghalter vortrefflich, und im besonderen hielten sich Chor und Orchester tadellos. J. Bilk gab die Titelrolle mit mancher feinen Wendung, wich indessen in ihrer Verkörperung in einem Punkte von der autoritativen Vorschrift ab, die nicht unbedenklich ist: er stellte Rigoletto nicht als Buckligen vor. Nun ist es aber kulturgeschichtliche Tatsache, daß man zu solchen Hofnarren häßliche und verwachsene Leute nahm. Sie ersetzten die körperlichen Mängel, die in den betreffenden, reichlich gefühlsrohen Zeiten die Spott- und Lachlust reizten, dann durch einen Geist und Witz, der sie ihren Spöttern überlegen, ja gefährlich machte. Die Stimme des gewandten Sängers war zudem für den Belcanto etwas spröde. Hier klang die Gilda Hertha Stolzenbergs besser. Man sah aber auch da wieder ein, wie ungünstig die Gegenwart für das Vorkommen wirklich vollkommener Coloratricen ist. Schauspielerich war die Sängerin überall dort ausgezeichnet, wo sie keine schweren dramatischen Akzente anzuschlagen hatte. Auch Bernhard Bötel spielte seinen Herzog besser, als er ihn sang. Seine an sich respektablen Stimmittel fügen sich dem Verdischen Belcanto nicht immer. Doch, wie gesagt, für eine deutsche Aufführung, d. h. unter der Vorherrschaft eines ganz anders gearteten Kunstideals konnte man wohl auch rein gesanglich mit allen zufrieden sein. Da wären denn auch Emma Vilmar als Maddalena, Eduard Kandl als Sparafucile und Ernst Lehmann als Monterone besonders lobend hervorzuheben. Sonderbar berührte es zu sehen, wie die köngliche Oper mitten in ihren Parsifalaufführungen eine Konkurrenzaufführung von Rigoletto ansetzte. Das wurde bereits bei „Hoffmanns Erzählungen“ und weiter rückwärts beobachtet. Das Charlottenburger Deutsche Opernhaus behält aber gleichwohl sein volles Haus, auch jetzt in der schweren Kriegszeit. Bruno Schrader

---

Konzerte

Berlin Wie alljährlich, beging die Singakademie ihre Weihnachtsfeier durch eine würdige und schöne Aufführung des Weihnachtsoratoriums von Bach. Wer weiß heute noch etwas davon, daß die Mehrzahl der Stücke Parodien sind, ursprünglich für ganz andere Gelegenheiten komponiert, wer denkt in der berühmten Echo-Arie, der rührenden Zwiesprache der gläubigen Seele mit Christus daran, daß ursprünglich Herkules das Echo auf diese Weise befragte! Für uns ist das Weihnachtsoratorium der reine, schlichte Ausdruck echter, inniger Weihnachtsstimmung, die denn auch die Herzen der Zuhörer in diesem Jahre ergriff. Die Solopartien wurden mit wechselndem Erfolge von Clara Senius-Erler, Paula Werner-Jensen, Henry Wormsbächer und Otto Schwendy bestritten.
K. Schurzmann

Elberfeld Der November hat im Gegensatz zum ersten Kriegswinter eine ganze Reihe von Konzerten der verschiedensten Art gebracht. Das bedeutsamste Ereignis war die Aufführung des Requiems von Mozart, welches seit vielen Jahren hier nicht gehört worden war. Unter den einschlägigen Werken nimmt Mozarts Totengesang eine bevorzugte Stelle ein, da er überreich ist an übersinnlichen Schönheiten, wie: Tuba mirum, Rex tremendae majestatis, Recordare, Confutatis; auch die von Süßmayer in Mozartischem Geist und Sinn geschriebenen Sätze: Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus. Mozarts wunderbares Requiem duldet bei öffentlichen Aufführungen kein zweites Werk neben sich, auch nicht Beethovens 9. Sinfonie, die häufig auf demselben Programme verzeichnet ist. In sinniger Weise gab man das Requiem für sich allein am Totensonntag zum Gedächtnis der für Deutschlands Ehre und Größe gefallenen treuen Söhne. Dr. Haym hatte das herrliche Werk mit künstlerischem Verständnis eingeübt. Besonders schön erklangen: Lacrymosa dies illa, Benedictus, Agnus Dei. Namentlich die weiblichen Solisten — Anna Kaempfert, Frau Hoffmann — vertieften durch ihre Mitwirkung den feierlich andächtigen Gesamteindruck.

Eine große Anziehungskraft übte auch der Kammermusikabend der Elberfelder Konzertgesellschaft aus. Eingeladen dazu war das Wendling-Quartett aus Stuttgart. Die 4 Mitglieder desselben erwiesen sich als berufene Verkünder und Ausdeuter erlesener Werke deutscher Tondichter: B dur-Quartett Op. 76 von Haydn, E dur-Quartett Op. K.-V. 465 von Mozart, Harfen-Quartett Op. 74 von Beethoven.

Ein Wohltätigkeitskonzert galt der Kriegsblindenstiftung. In den Dienst der edlen Sache stellten sich Conrad Ansorge und Maria Mora v. Goetz. Ansorge, seit langer Zeit hier nicht mehr aufgetreten, spielte in seiner bekannten alten Meisterschaft Stücke von F. Liszt (Dante-Fantasie, Rhapsodie Nr. 14), Chopin (Impromptu Fis dur, Ballade As dur) und Schubert (Impromptu Op. 90 IV, Moment musical Op. 94 III). Maria v. Goetz sang künstlerisch ausdrucksvoll mehrere Lieder. Eine Berücksichtigung der Liedermuse eines A. Rubinstein war durch nichts gerechtfertigt; an seine Stelle hätte man lieber einen zeitgenössischen deutschen Tonpoeten setzen sollen.

Zum ersten Male öffentlich trat auf eine aus dem städtischen Orchester gebildete Bläserkammermusik-Vereinigung, welche sich der Pflege klassischer Musik zu widmen scheint. Wir hörten in anerkennenswerter Darbietung Mozarts Quintett Es dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagotte und Horn. Es folgte noch Beethovens Kreutzersonate Op. 47, von Konzertmeister Bornemann und Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier) fein durchdacht und technisch ausgereift wiedergegeben. Opernsänger Hunold sang ergreifend „Ich möchte hingehn“ von F. Liszt. Den Beschluß bildeten Schumanns Märchen-Erzählungen für Klavier, Klarinette und Viola, die an die Märchenbilder für Viola und Klavier deutlich anklangen und nicht mehr zu den besten Schöpfungen des Meisters (Schumann) zählen.

Von wirklich künstlerischem Erfolg waren 2 Konzerte

unserer größeren Männergesangvereine. Der Deutsche Sängerkreis gab ein Bußtagskonzert, verbunden mit Gedächtnisfeier für die auf dem Felde der Ehre gefallenen Helden. Im Vordergrunde standen auf den Ernst und die Bedeutung der Stunde gestimmte Männerchöre: Beati mortui von Mendelssohn, Für uns von G. Schreck, Wie's daheim war von G. Wohlgemuth, Totenvolk von Hegar. Trotzdem der Krieg in die Reihen der Sänger große Lücken gerissen hat, wußte der Dirigent G. Pielken-Köln sehr hübsche Chorleistungen zu erzielen. Solist war Opernsänger von der Linde-Krefeld: ein weicher Bariton, der geschmackvoll Lieder von Brahms — Auf dem Kirchhof, Über die Heide, Kahn ('s ist ein so stiller heil'ger Tag) und Schumann (Mit Myrten und Rosen) — sang. Konzertmeister Bornemanns Vorträge — F dur Romanze von Beethoven, Adagio von Haydn, Albumblatt von Wagner — verrieten technische Fertigkeit, geistige Durcharbeitung, künstlerisches Fühlen und Denken.

Ein vaterländischer Liederabend der Liedertafel (Dirigent P. Haas-Köln) bescherte in 7 teiliger Vortragsfolge 14 Männerchöre und 7 von Frl. Therese Funck-Berlin trefflich gesungene Lieder für Alt aus der neuen Literatur, die teils das deutsche Herz und Gemüt verherrlichen, teils die Vaterlandsliebe besingen. Abgesehen von kleinen Unvollkommenheiten in Ton- und Stimmbildung des 1. Tenors und 2. Basses waren die Vorträge des gezollten Beifalles würdig.

Nachahmung verdient der Romantiker-Abend von E. Schennich, der nach voraufgegangenen theoretischen Erläuterungen Werke von Chopin (F dur-Ballade, Fis moll-Scherzo) vollendet vortrug. H. Oehlerking

---

Noten am Rande

Der Kientopp als Erzieher. Schon einmal rühmten wir seine gewaltige Bedeutung für die Kunst des Dirigierens, d. h. wir erzählten, was Unverstand und Reklame davon phantasierten. Jetzt ist sein Heil auch dem Klavierunterrichte erschienen. Die Zeitschrift „Photographie für Alle" meldet wie folgt: „Schon seit längerer Zeit gab es mehrfach Klavierschulen, in denen die verschiedenen Arten des Anschlages und der Fingerhaltung durch entsprechende photographische Aufnahmen genauer vorgeführt wurden. Dies legte die Vorführung der Klavierspieltechnik durch bewegliche Films nahe. Eine bekannte amerikanische Filmfabrik hat als erste solche Versuche unternommen, die sehr günstig verliefen und sich als außerordentlich vorteilhaft erweisen sollen. Namhafte Klavierkünstler wurden während des Spielens gefilmt. Die so gewonnenen Films geben aufs genauste die Arbeit der Hände und die Fingertätigkeit auf dem Instrumente wieder. Diese Filmaufnahmen sollen nun als wesentliches Lehrmittel in den Klavierschulen verwendet werden. Der Vorteil dieser Vorführungen liegt auch darin, daß man alle Films nach Belieben und Bedarf langsamer oder schneller abrollen lassen kann, so daß es möglich ist, auf die Aufmerksamkeit und Individualität des Schülers in jedem einzelnen Falle Rücksicht zu nehmen. Nicht zu vergessen ist auch, daß dieses Lehrmaterial dauernden Wert behält und für spätere Zeiten auch von musikhistorischer Bedeutung sein dürfte". Man sieht, die seligen Zeiten des Nürnberger Trichters beginnen ihre Wiederkehr. Wenn nun die Liszte und Rubinsteine nicht wie die vielzitierten Pilze nach dem Regen aus der Erde oder aus dem Kientopp wachsen, dann ist an der Menschheit Hopfen und Malz verloren.

Großherzog Friedrich I. von Baden und Richard Wagner. Die „Kölnische Zeitung" schreibt: In der Zeit vom 14. bis 19. November 1863 veranstaltete Richard Wagner auf Einladung des verstorbenen Großherzogs Friedrich I. von Baden in Karlsruhe zwei Konzerte, bei denen einzelne Teile aus den „Meistersingern", aus der „Walküre" und aus „Siegfried" gespielt wurden. Wagner wurde vor Beginn des Konzerts mit stürmischer Begeisterung empfangen, mit Lorbeer gekrönt und vom Großherzogspaar in jeder Weise ausgezeichnet. Im zweiten Teil seiner Selbstbiographie kommt Wagner auf dieses Karlsruher Konzert zu sprechen und bespöttelt in verbittertem Ton die Sparsamkeit des verstorbenen Großherzogs und der noch lebenden Großherzogin-Witwe Luise, wiewohl Wagner gerade diesen beiden Fürstlichkeiten besonderen Dank geschuldet hätte. Wagner behauptet, er habe als Anteil an der Konzerteinnahme nach Abzug der Kosten vom Großherzog von Baden sage und schreibe 100 Gulden und eine goldene Dose mit 15 Louisdors erhalten. Für dieses Geld habe er unter mühseligen Umständen und bei großer Kälte die Reise von Wien nach Karlsruhe gemacht. Nach Feststellungen, die der Direktor des Karlsruher Konservatoriums, Hofrat Ordenstein, auf Grund der Akteneinsicht im Großherzoglichen Hausarchiv gemacht hat, sind die Behauptungen Wagners falsch. Wie aus den eigenhändig unterzeichneten Empfangsbescheinigungen hervorgeht, hat Wagner auf ausdrückliche Anordnung des Großherzogs nicht 100 Gulden, sondern den gesamten Ertrag des Konzerts in Höhe von 2185 Gulden neben der goldenen Dose mit 15 Louisdors erhalten.

Kreuz und Quer

Berlin. „Kampf und Friede" ist ein neues Werk für gemischten Chor, eine Singstimme, Orchester und Orgel von Otto Taubmann betitelt.

— Strindbergs Märchendrama „Die Kronbraut" ist zu einer Oper umgearbeitet worden, deren Musik ein Vertreter der neuschwedischen Musik, Ture Rangström, geschrieben hat. Strindberg selbst hatte dem Opernplan lebhafte Teilnahme entgegengebracht, dem Komponisten sogar musikalische Vorschläge gemacht und ihn vor allem darauf hingewiesen, verschiedene alte schwedische Weisen dabei zu verwenden.

— Hier wurde, wie schon erwähnt, die Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) gegründet, und zwar von den Verlegern und Komponisten, die aus der Genossenschaft deutscher Tonsetzer ausgetreten sind. Nach den Satzungen sollen von den eingehenden Beträgen für Aufführungsrechte drei Viertel dem Komponisten und ein Viertel dem Verleger zufallen. Werden Werke mit Text aufgeführt, so erhält der Tondichter die Hälfte, Textdichter und Verleger je ein Viertel der Ertrages.

Chemnitz. Kammersänger Eduard Schüller vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ist für das Chemnitzer Stadttheater verpflichtet worden.

Chicago. „Dante", ein neues sinfonisches Werk mit obligatem Altsolo von dem spanischen Komponisten Enrique Granados, wurde von Friedrich Stock mit dem Chikagoer Sinfonieorchester und Sophie Braslau (Solo) erfolgreich zur Uraufführung gebracht. Das zweisätzige Werk schildert Dantes und Virgils Höllenfahrt und behandelt (wie schon früher Liszt und Tschaikowsky) besonders eingehend die Episode Paolo-Francesca. Amerikanische Zeitungen rühmen die Instrumentation des Werkes.

Dresden. Waldemar v. Baußnerns neues Oktett für Klavier, Streicher und Bläser wurde in Berlin und Dresden mit großem Erfolg aufgeführt und wird in Dresden wiederholt werden.

Goslar. Die alte Kaiserstadt im Harz erfreut sich einer Bach-Pflege, um die sie viele Großstädte beneiden können. Vor Weihnachten veranstaltete Musikdirektor G. Christiansen, der Direktor des hiesigen Konservatoriums, mit seinem Chorgesangvereine, unterstützt von E. Rautmann (Sopran), A. Struve (Alt), den Herren Nohturfft (Baß), Ahrens (Orgel) und dem Knabenchor des Gymnasiums, wieder zwei Konzerte in der großen Frankenbergerkirche, die jedesmal voll besetzt war. Die Vortragsfolge enthielt die vier Kantaten: „O ewiges Feuer", „Gott der Herr ist Sonn'", „Jauchzet Gott!" und „Singet dem Herrn ein neues Lied!" Das Orchester schulte sich der Dirigent aus der Kapelle des hiesigen Reserve-Jäger-Bataillons und Zivilmusikern. Mitwirkende und Publikum erzog Herr Christiansen in langer mühsamer Arbeit für des berühmten Leipziger Thomaskantors hehre Tonsprache. Die Aufführungen werden jetzt für Stadt und Umgebung zu einem kirchlichen und künstlerischen Ereignis. E. St.

Hamburg. Das Hamburger Stadttheater brachte zu Weihnachten „Carmen“ in einer Neuinszenierung heraus, in der die Oper ein stark verändertes Bild darbietet. Carmen selbst sowie ihre Freundinnen und Genossen erscheinen nicht als Spanier, sondern als Zigeuner, José und Micaëla als Basken und nur Escamillo und die anderen Staffagepersonen als Spanier. Das Ballett in der Schenke des 2. Aktes wird ein naturgemäßer Zigeunertanz. In der neuen Inszenierung wird die ganze Oper psychologisch glaubhafter. Die Bühnenbilder wurden zu einem wahren Farbengemisch. Das Flimmern der Luft in der Glut-hitze des spanischen Mittags glaubte man greifbar vor sich zu sehen.

Leipzig. Der Universitätssängerverein zu St. Pauli, kurz genannt der Paulus, konnte im Dezember das Jubiläum seiner 75jährigen Mitwirkung in den Gewandhauskonzerten feiern. Die berühmte akademische Korporation sah diesmal von einer besonderen Festlichkeit ab und versandte nur ein Jubiläumsheft der Pauliner-Zeitung mit Beiträgen von Friedrich Brandes, W. Göhring, Arthur Nikisch, Hugo Riemann, Heinrich Zöllner, Walter Göttsching und Rudolf Bockelmann. Das Heft ist geschmückt mit (vom Verlag der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Gebrüder Reinecke, zur Verfügung gestellten) Bildnissen des alten und neuen Gewandhaussaales und sämtlicher Kapellmeister von Mendelssohn bis zu Nikisch. In Hugo Riemanns Beitrag heißt es: „Wer wie der Schreiber dieser Zeilen seit 40 Jahren inmitten des Leipziger Musiklebens gestanden, der hat es am eignen Leibe erfahren, wie wertvoll dem Gewandhauskonzert die Mitwirkung des Paulinerchores gewesen ist, wie sie es ermöglichte, daß auch die Vokalmusik der Konzerte auf der Höhe der weltberühmten Orchesterleistungen des Gewandhauses sich zu erhalten vermochte“.

— Bei Oswald Weigel fand an drei Tagen die Versteigerung der Theater- und Musikbibliotheken des Musikdirektors Prof. Langenbach-Essen und des früheren Konservatoriumdirektors Plock-Braunschweig statt. Es war die erste Bücherauktion, die in Leipzig während des Krieges veranstaltet wurde. Sie war sehr lebhaft besucht; außerdem waren zahlreiche schriftliche Gebote eingelaufen, nicht allein aus Deutschland und Österreich-Ungarn, sondern auch aus den neutralen Ländern und, was bezeichnend für den Geist unseres Heeres ist, aus dem Felde und den Etappen, aus den Feldlazaretten und den Gefangenenlagern. An bemerkenswerten Ergebnissen seien erwähnt: ein 93 Autographen berühmter Musiker enthaltendes Album des verstorbenen Komponisten und Musikschriftstellers Hans Michel Schletterer (geboren 1824 in Ansbach, gestorben 1893 in Augsburg), das zum Preise von 250 Mk. in Privatbesitz überging. Ganz besonderes Interesse erweckten die illustrierten Bücher und die Werke zur Kostümkunde. Ein unscheinbarer Almanac Américain von 1802, mit 4 farbigen „Costumes Parisiens“, fand für 70 Mk. einen Käufer, das Nibelungenlied mit den prächtigen Holzschnitten nach Bendemann und Hübner wurde mit 60 Mk. bezahlt, Langens Besiegte Heere, eine Ode, nebst dem Jubelgesange der Preußen, 1758, erzielte 42 Mk., Ramlers Poetische Werke aus dem Jahre 1800: 44 Mk., der Theurdank in der Ausgabe von 1596: 68 Mk.

— Die Leitung der Leipziger städtischen Theater teilt mit, daß vom 1. Januar 1916 ab sämtliche Mitglieder der städtischen Bühnen wieder das volle Gehalt erhalten.

Lodz. Ein Verband deutscher Männergesangvereine im Königreich Polen ist in Lodz gegründet worden.

Mannheim. Das Mannheimer Hoftheater fordert nach Voranschlag für das Theaterjahr 1916/17 einen städtischen Zuschuß von rund 700000 Mk. Der Staat leistet einen ständigen Zuschuß von 23000 Mk. jährlich.

München. Ein Theater- und Musikarchiv hat der Münchner Musikschriftsteller Otto Keller in 40jähriger Tätigkeit geschaffen. Er hat über eine Million Ausschnitte aus Zeitungen, Bilder, Handschriften und Theaterzettel gesammelt und übersichtlich geordnet. 400 Zeitungen in 13 Sprachen werden täglich von Keller geprüft. Die Abteilung Richard Wagner enthält allein in fast 1000 Unterabteilungen 35000 Arbeiten. Der fleißige Sammler sucht jetzt nach Mitteln und Wegen, um das Unternehmen auf feste Füße zu stellen. — Kürzlich wurde das nunmehr so genannte Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv eröffnet und der allgemeinen Benützung übergeben. Schriftsteller, welche Material auf obigen Gebieten suchen, wollen sich an die Leitung des Unternehmens (München, Barerstraße 74/3) wenden.

— Ein einaktiges Weihnachtsstück „Christnacht im Felde“ von Thoma und Humperdinck wurde im Deutschen Theater in München aufgeführt. Das Stück spielt in einem Schützengraben in Frankreich, wo sich zwei Landwehrmänner am Heiligen Abend unterhalten. Zu den beiden Landwehrmännern tritt dann ihr Hauptmann, der ihrem Gespräch einen weiteren Ausblick gibt, und schließlich gesellt sich zu diesen Dreien die ganze Kompanie, die sich um einen brennenden Lichterbaum schart. Deutsche Weihnachtslieder klingen durch die Nacht im Feindesland. Die Musik besteht in melodramatischer Begleitung an gesteigerten Stellen des Textes und in einem Vorspiel, das zart und schön die Christnachtstimmung im Kriege malt.

Straßburg. Hans Pfitzners neue Oper „Palestrina“ soll während des Krieges nicht aufgeführt werden. Die Oper ist ausschließlich für Männerstimmen geschrieben. Auch würde in diesen Zeiten der zweite Akt, der das Trienter Konzil vorführt, möglicherweise Zensurschwierigkeiten begegnen.

Warschau. Hier starb Alex. Raichmann, der Gründer der Warschauer Philharmonie und mehrjähriger Leiter der Warschauer Oper. Er war 1855 in Warschau geboren. U. a. gründete er auch 1883 die Warschauer Zeitschrift „Musikalisches Echo“.

Washington. Eine musikalische Shakespeare-Jubiläums-Ausstellung bereitet die Musikabteilung der Kongreßbibliothek in Washington vor. Sie wird hauptsächlich aus Handschriften und Erstdrucken von Kompositionen, die mit Shakespeares Werken im Zusammenhang stehen, bestehen.

Weimar. Aus Weimar wird der „Voss. Ztg.“ geschrieben: Es ist wohl ein Zufall, daß gerade an dem Tage, an dem vor einem Jahre Bernhard Stavenhagen, der Komponist der alten Weihnachtsgesänge zu dem Krippenspiel „Der Stern von Bethlehem“, in Genf einer schweren Influenza zum Opfer fiel, dieses Werk mit Stavenhagens Vertonung der Lieder im Deutschen Theater zur Aufführung kam. Da die Asche des so früh verstorbenen Meisters auf dem Weimarischen Friedhof in dem Familiengrabe seiner in Weimar gestorbenen Eltern beigesetzt ist, so haben seine Schüler und Schülerinnen in Genf einen mächtigen Lorbeerkranz mit Schleife und Inschrift hierher geschickt, der an seinem Todestage neben seiner Urne niedergelegt wurde.

Europäische Volkshymnen und Heimatlieder

Unter diesem Titel sind 150 Hymnen und Heimatlieder von 66 europäischen Ländern in einem Bande, für Klavier leicht gesetzt, 1,50 Mk., im Verlag Louis Oertel in Hannover erschienen. Die Sammlung ist sorgfältig zusammengestellt, manches Stück darin erscheint zum ersten Male in Deutschland gedruckt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 2

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 13. Jan. 1915

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Gedankensplitter und -Späne

Von **Raro**

I.

Der Deutsche denkt, fühlt, handelt nach Prinzipien und benimmt sich in jeder Situation nur so, wie er sich vorgenommen hat zu sein. Ist er gekommen in der Erwartung ernsthafter Dinge, so wird auch die spaßhafteste Situation ihn nicht zum Lachen bringen, und hat er sich vorgenommen zu lachen, so wird die ernsteste Situation ihn daran nicht hindern.

In der deutschen dramatischen Literatur gibt es wenige Szenen von so drastischer Komik wie die des Isolani in „Wallensteins Tod". Trotzdem wird der deutsche Durchschnittshörer bei dieser Szene niemals lachen. Sieht er aber ein Stück, das auf dem Theaterzettel als „Komödie" verzeichnet ist, so wird er gewiß beim ersten faden Witzwort mit lachendem Beifall quittieren. Über den Isolani lacht er nicht, denn das Stück ist ja von Schiller, dem großen Tragiker, und man ist gekommen, um ein Trauerspiel zu sehen!

* * *

Auch in Berlioz brennt die Flamme des Genies; doch ist es eine kalte Flamme. Sie lodert weithin sichtbar und sie lärmt weithin hörbar, aber sie wärmt nicht.

* * *

Wohl dem, der sich die Bücher zu Freunden erkor; die gedruckten Freunde sind die einzigen, die sich nicht drücken, wenn uns das Leben drückt.

* * *

Da das Volkstümliche Webers Element war, so brauchte er jene gefährliche Grenze nicht zu fürchten, die ins Land der Trivialität führt; für ihn existierte sie nicht. Komponisten von minderer Begabung für das Volkstümliche überschreiten jene Grenze leicht.

Nie wurden höhere Wirkungen mit edleren Mitteln erreicht! Nichts kann darum törichter sein als das Urteil Spohrs über Weber. Spohr konnte sich den Erfolg der Weberschen Opern nur erklären durch die Gabe Webers, für den großen Haufen zu schreiben, und betonte demgegenüber, daß seine Musik nicht geeignet sei, ins Volk zu dringen: mit der zweifellosen Reservatio mentalis, daß sie eben doch die vorzüglichere sei. Wäre dieses Urteil richtig, so müßte Weber heute vergessen sein und Spohr in voller Blüte stehen. Allein das Gegenteil ist der Fall. Weber lebt heute unter uns, als wäre er erst gestern von uns geschieden. Aber Spohr? Kassel ist wohl die einzige Stadt, die noch hin und wieder ein Spohrsches Oratorium ausgräbt; der Opernkomponist Spohr aber ist selbst für Kassel nur noch eine geschichtliche Größe, und der ganze Komponist Spohr ist es für die ganze übrige Welt. Denn auch seine zweifellos besten Werke, die Violinkompositionen, sind allmählich aus den öffentlichen Konzertsälen in die bescheideneren Räume der Unterrichtsanstalten retiriert.

* * *

Weber gehört wie vor ihm Mozart, wie nach ihm Liszt und Rubinstein zur Gruppe derjenigen Musiker, deren Virtuosentum sich gelegentlich an ihrem Komponieren rächt. Die Klavierwerke des Nichtvirtuosen Schubert sind aus dem gleichen Grunde im allgemeinen gehaltvoller als die Weberschen, wie die Klaviersonaten des Nichtvirtuosen Haydn die Mozartschen übertreffen.

* * *

Stimulierende Mittel sind für den Geist, was der Streichriemen für das abgestumpfte Rasiermesser: er schärft es vorübergehend; ist es aber völlig stumpf, so ist ihm nur durch Schleifen wieder aufzuhelfen. Wo aber ist ein Schleifrad für einen abgestumpften Geist?

* * *

Beethoven hat das Dichterwort widerlegt, daß das höchste Glück keine Lieder, der tiefste Schmerz keinen Laut habe, Beethoven hat beides.

* * *

Brahms über Schumann erheben, heißt nichts anderes, als die geistige Originalität der formalen Korrektheit unterordnen. Es ist das gerade so, als wollte man Schiller über Goethe stellen, weil er den Anforderungen der dramatischen Form gerechter geworden.

* * *

Als ich noch sehr jung war und noch sehr viele Romane las, da dachte ich oft: Hm, es gehört doch viel Mut dazu, böse zu sein, wenn das Böse immer so bestraft wird!

Dies umgab mir wahrhaftig das Verbrechertum mit einem gewissen Nimbus und es fehlte wenig, daß mir die Tugendhaften und Braven feig erschienen.

* * *

Eine Aufführung von Schillers Räubern. Um die ohnehin wohl ausreichende Schlagkraft des 2. Aktschlusses noch zu verstärken, ließ man Roller kurz vor dem Fallen des Vorhanges ganz vorn am Bühnenrande zusammenstürzen. Ich halte es gleicherweise für verwerflich, einem Dichter sowohl etwas wegzustutzen wie etwas anzuschwänzen; aber wenn man denn doch einmal dem Original nicht treu bleiben will, so sollte man dabei wenigstens konsequent verfahren. Trotzdem hatte man es nicht für nötig befunden, die späteren Worte Karls zu amputieren: Mein Roller starb einen schönen Tod! — Einen schönen Tod? Also ist er wohl im Handgemenge, nach tapferem Kampfe gefallen? — Ach nein! Er starb, bevor er einen Streich getan! Eine von ungefähr daherkommende stupide Kugel hat ihn gefällt! Eine Kugel, die ebensoleicht den ärgsten Feigling niederstrecken konnte, so daß Karls Klage dann hätten lauten müssen: Mein Spiegelberg starb einen schönen Tod!

* * *

Obwohl Beethoven und Goethe im Leben einmal Arm in Arm gewandelt sind, so war doch ihren Geistern die Verbrüderung unmöglich. Goethes Geistesrichtung war nicht die Beethovens, konnte sie nicht sein, so wie die Erde wohl heitere Blumen hervorbringen kann, wenn sie von der Frühlingssonne geküßt, aber nicht wenn sie von Winterwinden angeschnaubt wird. Ja, Goethe und Beethoven sind trotz der beiden gemeinsamen Universalität des Empfindens zwei verschiedene Welten; daran vermögen alle Anstrengungen derer nichts zu ändern, die zugleich Verehrer beider sind. Denn während man z. B. auf Erde und Mars nicht gleichzeitig leben kann, kann man glücklicherweise zwei verschiedene Geisteswelten mit gleicher Liebe umfassen.

An dieser Verschiedenheit vermag auch Beethovens notorische Sympathie für Goethe nichts zu ändern. Wir schätzen selten das am meisten, was unserer Art am meisten verwandt ist. So hatte Heine eine Antipathie gegen Byron, Tschaikowsky eine Antipathie gegen Chopin, Chopin eine Antipathie gegen Schumann.

* * *

Das heiße Sehnen nach Glück ist das Herz des Beethovenschen Schmerzes. Die Nacht, die seine Seele verhüllt, träumt stets vom Tage. Dagegen hat Lenaus Schmerz keinerlei Tendenz zur Freude; er ist sich selbst genug und fürchtet sich zu verlieren. Dennoch ist unter den großen Weltschmerzdichtern Lenau dem größten Tondichter des Schmerzes am meisten herzverwandt. Byrons Weltschmerz ähnelt dem Unbehagen, das wir nach einer überreichen Mahlzeit empfinden. Er und Beethoven sind in ihrem Schmerzempfinden durch eine breite Kluft getrennt: der eine trauert über zu vielen, der andere über entbehrten Genuß. Ähnlich verhält es sich mit Heine; sein Salonschmerz ist nicht dem Beethovenschen, sondern dem Chopinschen verwandt.

* * *

Der Unterschied zwischen den Pianisten d'Albert und Paderewski entspricht etwa dem zwischen den antiken Rednern Cicero und Demosthenes, so wie ihn Bürger in einem Epigramm fixiert hat. Bei Paderewski denkt man wohl, daß es unmöglich sei, schöner Klavier zu spielen, man bewundert den Nuancenreichtum seines Anschlags und Vortrags, die Ausgeglichenheit seiner Technik usw. Bei d'Albert vergißt man alle Mittel des Vortrags über dem Inhalt des Vortrags. Einmal spielte Paderewski Beethovens G dur-Konzert und „Paderewski!" tönte es im Foyer von aller Lippen. Als d'Albert dasselbe Konzert gespielt hatte, da hörte man nur „Beethoven!"

* * *

Man wird finden, daß der geistige Gehalt bei poetischen Werken, die in gebundener Rede abgefaßt sind, durchschnittlich geringer ist als bei solchen, die sich der prosaischen Form bedienen. Das kommt daher, daß die metrische Poesie schon durch den bloßen Klang der Worte, abgesehen von Sinn und Bedeutung, einen Eindruck erzielen kann; eben dieser Vorzug wird aber leicht überschätzt und die Folge ist die Unterschätzung anderer Faktoren. Die Prosa, der jener Vorzug versagt, wird um so mehr Gewicht auf jene anderen Faktoren legen, durch den Gedanken und dessen Ausdruck wirken müssen.

* * *

Ach, wäre ein verfehlter Talententwicklungsprozeß ebensoleicht zu revidieren und zu korrigieren wie ein verpfuschter juristischer Prozeß!

* * *

Heines Dramen sind aufgeschwollene Balladen, Hebbels Balladen verschrumpfte Dramen.

* * *

Vermutlich ist Chopin nur durch seine slawische Indolenz in einem so engen Kreise festgebannt worden. Als Deutscher hätte er schwerlich versäumt, sich aller Gebiete zu bemächtigen, die seinem Talent erreichbar waren, wie es der deutsche Chopin, den wir Schumann heißen, auch getan.

* * *

Die alten Griechen pflegten zu sagen, daß der das Glück nicht gekannt habe, der den Zeus des Phidias nicht sah. So möchte ich behaupten, daß der nichts vom Unglück wisse, der nicht das Schubertsche „Wein' auf meiner Hoffnung Grab" von Wüllner gesungen hörte. Es klingt wie das letzte Röcheln eines im Todeskampfe zuckenden Herzens.

* * *

Jenen Sängern, die aus der ganzen Winterreise nur die „Post" zu kennen scheinen, ist dringend zu raten, sich doch auch die übrigen Lieder des Zyklus etwas näher anzusehen. Sie würden dann in der „Post" vielleicht doch andere Töne finden und nicht den traurigsten Winterwandrer in einen lustig einherträllernden Lenzbummler verwandeln.

* * *

Man kann die Künstler in zwei Kategorien scheiden, die nur die Größten der Großen zugleich umfassen: Erfinder und Gestalter. Schubert, Weber gehören zur ersten Kategorie, Brahms, Rich. Strauß zur zweiten, Bach, Beethoven, Wagner zu beiden.

* * *

Angesichts der Zusammenhanglosigkeit modernster Kompositionsweise beschleicht mich oft die Furcht, daß wir unsere Gedanken noch einmal nach Wilhelm Busch verbinden werden:

Die **Z**wiebel ist der Juden Speise, das **Z**ebra trifft man stellenweise.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Jüngst hat ein Geist, der sich längst zur Ruhe gesetzt hat, aber augenscheinlich nicht zur Ruhe kommen kann, urbi et orbi verkündet, dem Kriege sei als „wunderbarste Erscheinung" ein ungeheurer Kultus Beethovens zu verdanken. Das ist für Berlin eine falsche Behauptung, denn die Konzertprogramme lehren, daß jener Kultus bereits zwei Jahre vor dem Kriege einsetzte und sich bei dessen Ausbruche bereits so gesteigert hatte, daß er zu lähmender Einseitigkeit führte. Ebenso falsch ist die Behauptung der besonderen Rolle, die die Egmontouvertüre und heroische Sinfonie aus der Kriegsstimmung heraus gespielt haben sollten. Ich habe bereits vor dem Kriege darauf hingewiesen, wie einseitig und gleichmäßig je drei Ouvertüren und Sinfonien des großen Klassikers in endlosen Wiederholungen zur Verwendung kamen. Falsch ist drittens die Behauptung, daß der Krieg den Werken der deutschen Tondichter zugute gekommen sei, denn gerade jener einseitige Kultus Beethovens und zweier anderer Meister hat weder für die alten noch die modernen Komponisten deutscher Nationalität entsprechend Raum gelassen. Beweis: wiederum die Konzertprogramme. Eine Ausnahme macht allein Anton Bruckner, doch ist dessen häufiges Erscheinen in den Berliner Konzerten ebenfalls nicht auf den Krieg, sondern vielmehr auf die Energie zurückzuführen, mit der einige Jahre zuvor Josef Stransky, der gegenwärtige Nachfolger Mahlers in Neuyork, in seinen Sinfoniekonzerten für die kolossalen Werke seines einstmaligen Wiener Lehrmeisters eintrat. Wir haben nun in diesem Winter bereits fünfmal Sinfonien von Bruckner gehört und freuen uns dessen sehr. Strauß, Nikisch, Henze, Wendel und Artz führten sie auf. Henze war es, der die selten gehörte erste in C moll riskierte. Sie wird mit Unrecht als „unreif" über die Achsel angesehen, denn erstens hatte Bruckner vor ihr bereits eine in F moll geschrieben und zweitens das 1866 vollendete Werk im Winter 1890/91 so gründlich umgestaltet, daß er es der Wiener Universität als Dank für seine Ernennung zum Dr. phil. h. c. zu widmen für würdig halten konnte. Nach dieser ersten C moll-Sinfonie entstand dann im Herbste 1869 eine in D moll, die der Komponist später desavouierte. Dann kam 1872 die jetzt als zweite eingereihte in C moll, und Jahres darauf bereits jene in D moll, die wir als die erste in dieser Tonart und als dritte in der definitiven Reihe kennen. Wie letztere Richard Wagner gewidmet wurde, so sollte die in C moll den Namen Franz Liszts in der Widmung tragen, woraus aber nichts wurde. Bruckner hat also im ganzen außer drei Sinfonien in C moll, deren dritte die für Berlin ebenfalls wieder anstehende riesige achte ist, auch drei in D moll geschrieben und ist bekanntlich über der Vollendung der letzten in D moll, der neunten in der bekannten Reihe, gestorben. R. Louis führt in seinem vortrefflichen Buche über Bruckner (München 1905) gegen H. Kretzschmar, der bei mangelhafter Kenntnis der Werke das Gegenteil behauptet hatte, nachdrücklich aus, daß in diesen neun Sinfonien wohl eine starke „geradlinige, aufsteigende" Entwicklung läuft, und in der Tat verhalten sich hier Anfang und Ende wie der breite Fuß und der spitze Gipfel eines hohen Berges. Carl Maria Artz nun führte uns in seinem zweiten Sinfoniekonzerte, das in seiner ersten Hälfte abermals dem Genius Beethovens geweiht war, die zweite C moll-Sinfonie Bruckners vor. Er hatte damit einen gewaltigen Erfolg, der bei der ebenso liebevollen wie klaren Wiedergabe nicht weiter auffällig war.

Als ein anderes bemerkenswertes Sinfoniekonzert erschien das letzte des Blüthnersaalorchesters. Paul Scheinpflug begann es mit Mozarts bekanntester Es dur-Sinfonie. Dann sang Mafalda Salvatini von der Kgl. Oper die große Schlußarie des ersten Aktes aus Glucks Alceste. Diese seltene Gabe interessierte und wirkte außerordentlich. Nun kam die Neuheit des Abends: ein Frühlingsnotturno Op. 4 für kleines Orchester von Werner R. Heymann. Das elegische Stück, in dem ich keinerlei Frühlingsluft zu wittern vermochte, ist koloristischer Art und darin sehr gut gepinselt; aber auch die Melodik wirkt, und ihre thematischen Fäden sind vortrefflich verwebt. Man kann daher das kleine Stück solchen Dirigenten empfehlen, die Zwischennummern für größere Werke Straußschen Stiles bedürfen. Der Erfolg war stark. Nun schloß sich Liszts Hunnenschlacht an, womit uns Scheinpflug von dem ewigen engen Kreise der Préludes, Tassos und Mazeppas erlöste. Das ebenso schwer zu spielende wie zu dirigierende Werk wirkte großartig, wozu die große Orgel des Saales nicht wenig beitrug. Da wurde mancher Wunsch nach einer Wiederholung in späteren Konzerten laut. Von Frau Salvatini gesungene Orchesterlieder (Weingartner und Strauß) sowie die drei bekannten Stücke aus Berlioz' Faust schlossen das wohlgelungene Konzert ab.

Zur Kammermusik mußte ich dieses Mal ins Lessingmuseum. Dort fand in den alten, intimen Räumen des einstigen Nicolaischen Hauses, die nachmals auch von Theodor Körners Familie bewohnt wurden, der fünfte solcher Abende statt. Man hört dort für wenige Groschen in einem wirklich kammermusikalischen Milieu häufig Werke, die sich die übrigen Vereinigungen infolge ihres bequemen Einerleis entgehen lassen. So stand am besagten Abend E. W. Tauberts Streichquartett in Fis moll (Op. 56, kleine Partitur bei Eulenburg, Leipzig) auf dem Programme. Dieses im echten Quartettstile geschriebene Werk glänzt nicht nur durch flüssige, frische Erfindung, sondern auch durch eine geradezu klassische Arbeit. In der knappen, präzisen Form ist kein Takt zu viel oder zu wenig, und das polyphone Wesen, das hie und da bis zum Fugato ansteigt, gibt sich natürlich und zwanglos. Nichts ist trocken, alles reizvoll. Angesichts solchen Werkes kann man wohl ausrufen: Platz für unsere deutschen Meister, aber für alle, nicht nur für Beethoven und Brahms. Auch von Elisabeth Ohlhoff vorgetragene Lieder trugen der Sängerin wie dem begleitenden Komponisten Taubert verdiente Lorbeeren ein. Dann blies Leonard Kohl von der Königl. Kapelle noch wunderschön Mozarts Klarinettenquintett. Das Streichquartett aber war wie gewohnt besetzt: Gertrud Steiner-Rothstein, Helene Croner, Max Heinicke und Fritz Becker. Anderntags folgte ich einer Einladung in die Kaiser-Wilhelms-Gedächtniskirche (klassisch deutsche Wortklitterung!). Dort sitzt Walter Fischer rühmlichst im Organistenamte. Er hatte sich mit seinem Kollegen Arnold Ebel vereinigt, der jetzt in der grauen Uniform steckt und eine Militärkapelle kommandiert. So konnte man u. a. Rheinbergers Konzert (G moll) für Orgel und Orchester mal wieder hören. Mehr noch interessierten zwei von Frau Minna Ebel-Wilde vorgetragene Sologesänge: Die Hirten (für Sopran, zwei Oboen, zwei Hörner und Streichquartett) von Peter Cornelius und ein Wiegenlied der Hirten (für Sopran, Orgel und Orchester) von Arnold Ebel selber. Letzteres erschien als Neuheit. Es ist ein interessant gesetztes, sehr wohllautendes Stück, das Beachtung verdient. Eine relative Neuheit sang auch Wilhelm Guttmann: Schlafendes Jesuskind und Gebet von Hugo Wolf, für Orgel und Orchester eingerichtet vom Sänger, der aber nichts Gescheites mit seiner Palette zuwege brachte. Langweilig war ein Largo für Violoncell und Streichorchester von Hugo Becker, das Heinz Beyer vortrefflich spielte.

Somit wären wir glücklich wieder bei den Solisten angelangt Unter ihnen stand Eddy Braun an der Spitze, der seinen zweiten Abend mit rauschendem Erfolge gab. Den großtonigen jungen Geiger hat eine leichtfertige Zunge öffentlich als Angloamerikaner verdächtigt, was einfach mit dem Hinweise zu erledigen ist, daß er als unser Bundesgenosse in Czernowitz von österreichischen Eltern geboren wurde und dort auch beheimatet blieb. Sodann glaubte man seinen Vornamen Eddy in Eduard umtaufen zu dürfen, ohne dazu die nötige Erlaubnis des Namensträgers und des Ministeriums zu haben. In das persönliche Recht der Namengebung hat niemand einzugreifen. Wenn ich z. B. Willy getauft bin, darf mich niemand — ja, ich

selber nicht! — Wilhelm benamen. Wo führt dergleichen Verdeutschungswut auch hin? Vielleicht auch dazu, anstatt hebräisch Elisabeth oder Anna deutsch Liebliche oder Gottschwörerin zu sagen und Wolfgang Amadeus Mozart in Wolfgang Gottlieb Mozart umzuschreiben? Da würde mancher fragen, was denn nun dieser Gottlieb Mozart für einer sei. Ganz abgesehen von etwaigen privatrechtlichen Folgen solcher Namenkonfusionen. E. Braun nun begann seinen Abend wieder mit einer Klaviervioliusonate von Beethoven und ließ dann alle die prächtigen Virtuosenstücke folgen, in denen er so unvergleichlich zu brillieren pflegt. Ebenso glänzte Wilhelm Backhaus an seinem zweiten Abend am herrlichsten, denn da spielte er vornehmlich Chopin und Liszt. Doch imponierten auch Brahms' Händelvariationen durch die virtuose Ausführung. Nur Pedanten und Stippküster können solcher Kunst das uneingeschränkte Lob versagen. Wie viele kommen aber heute vor allem sogenannten Musikalischsein nicht mehr zum wirklichen Klavierspielen! Mit dem 20. Dezember setzte nun — ganz im Gegensatze zum vorigen Jahre, wo die Kriegsfurie doch auch schon losgelassen war — eine absolute Konzertpause ein, die aber gleichwohl nicht des Jahres Ende erreichen sollte. Setzte doch bereits am zweiten Weihnachtstage eine Reihe großer Orchesterkonzerte ein! (Weiteres mußte fürs nächste Heft zurückgestellt werden.)

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Wir erleben trotz der schwierigen Verhältnisse eine künstlerische Entwicklung, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Unser Herzogspaar wirkt auch auf diesem Gebietesegensreich, stellt die richtige Kraft an den rechten Platz, besucht das Hoftheater fleißig, regt dadurch die Mitwirkenden an, empfängt nach besonders guten Vorstellungen den Dirigenten oder wichtige Darsteller, um ihnen Anerkennung und Dank auszusprechen. An seinem Geburtstage (17. November) verlieh der Herzog dem Hofkapellmeister Carl Pohlig das Verdienstzeichen für Kunst und Wissenschaft in Silber am Komturbande, dem Oberspielleiter Hofrat Richard Franz den Titel „Hoftheaterdirektor", ernannte tüchtige Mitglieder der Hofkapelle zu Kammermusikern und erfreute alle verheirateten durch eine Zulage von 400 Mk., die unverheirateten von 200 Mk. jährlichem Wohnungsgeldzuschuß. Der Spielplan umfaßte deutsche, gehaltvolle Werke, nur zwei oder drei ausländische bestätigten als Ausnahme die Regel; die Tatsache, daß unser Volk jetzt zumeist auf sich selbst gestellt ist, daß wir ohne fremde Hilfe auskommen, erfahren wir auch in der Kunst, sie begünstigt sogar eine höhere Geisteskultur. Gespielt wird alle Abende, an einzelnen Nachmittagen fanden besondere Vorstellungen für die Verwundeten, zu kleinen Eintrittspreisen außerdem solche für das Volk, zur Weihnachtszeit endlich für die Kinder statt; die dramatische Kunst gilt also nicht als Vorrecht für wenige Begüterte, sondern wirkt auf die breiten Massen, tröstet die Betrübten, stärkt die Schwachen und erfüllt alle mit dem felsenfesten Vertrauen, bis zu ehrenvollem Frieden durchzuhalten. Im Vergleich zu vorigem Jahre hat sich der Besuch bedeutend gehoben.

Die Leitung der Herren C. Pohlig und R. Franz in Vertretung des im Felde weilenden Intendanten Frh. von Wangenheim befand sich vorigen Herbst in einer gewissen Zwangslage, weil die hochdramatische Sängerin B. Schelper Darmstadt der Welfenresidenz vorzog und der Heldenbariton R. Hedler infolge einer Operation plötzlich starb; jetzt finden für diese Fächer, außerdem für dasjenige des seriösen Baß und des Heldentenors Gastspiele statt, die viel Abwechslung bieten, aber nur teilweise nützen. Da alle Mitglieder der Oper schon seit dem 1. Juli vollen Gehalt beziehen, übersteigt das Angebot die Nachfrage, stehen wir hier vor einem wahren „Verlegenheitsreichtum". Um das Erbe des 1. Bassisten, des Herrn L. Bodmer, bewarben sich Rapp-Leipzig und Corvinus von der Wiener Hofoper, der jenen als Landgraf („Tannhäuser") und Falstaff („Die lustigen Weiber von Windsor") besiegte, also verpflichtet wurde. Stefani Schwarz-Nürnberg und Frau Rabl (früher in Mannheim) hielten sich die Wage, erstere empfahl sich als Bünnhilde („Walküre") durch Jugend, Schönheit und frische Stimme, letztere als Leonore („Fidelio") durch lebhafte Empfindung, dramatische Gestaltungskraft und künstlerische Reife. Die Entscheidung ist schwer und steht noch aus. Der Nachfolger des Herrn G. Schützendorf in Bremen Paul Stiegler möchte ihn auch hier ersetzen, sein Wotan („Walküre") empfahl ihn zwar, wirkte aber nicht so sieghaft, daß man sich diese Kraft sicherte und erst noch andere hören will. Kammersänger Hans Tänzler schlug die Bewerber, die Heldentenöre C. Jahn-Lübeck und Fr. Bischoff-Straßburg, glänzend aus dem Felde; die öffentliche Meinung geht dahin, daß man ihn behalten und nicht in die Ferne schweifen soll, wenn das Gute so nahe liegt; denn die gewohnte künstlerische Geschlossenheit der Vorstellungen leidet ganz gewaltig, wenn ein Gast dem anderen die Türklinke in die Hand gibt. Außer den genannten seien noch kurz erwähnt Marg. Siems-Dresden, die für die erkrankte Marie Dopler Donna Anna („Don Juan"), und Ernst Krauß-Berlin, der für seinen Kollegen H. Tänzler zweimal Herodes („Salome") sang. Alexander Girardi-Wien hatte einen solchen Erfolg, daß ihm ein vierter Abend eingeräumt wurde. Sein Zsupan („Zigeunerbaron") wirkte wie eine Offenbarung, trotzdem eine starke stimmliche Indisposition den Gesang nahezu ausschaltete; das Spiel ohne jede Übertreibung, der gemütvolle, sonnige Humor, der echte österreichische Dialekt ließen den bekannten Schweinezüchter in ganz neuem Licht erscheinen.

Von neueinstudierten Werken erhielten wir seit dem letzten Bericht den „Ring des Nibelungen" im Zusammenhang, „Don Juan", „Hänsel und Gretel", „Wildschütz", „Zar und Zimmermann" usw., als Uraufführung das Weihnachtsmärchen „Der deutsche Hans und die Heinzelmännchen" von Paul Diedicke, zu dem Hofmusikdirektor M. Clarus eine Musik schrieb, die sich dem Zweck trefflich anpaßte und alle Reizmittel vermied, ohne gewöhnlich zu werden. Er wählte kleine Formen, die Schwierigkeiten immer so berechnend, daß sie von Kindern — Heinzelmännchen müssen klein sein — überwunden werden. Eine gestopfte Trompete charakterisiert das Zwergenvölklein sehr hübsch; die zweistimmigen Lieder, Tänze und Märsche, alles in gefälliger Instrumentierung, haften leicht im Ohre. Einige größere Nummern glichen unsichtbaren Fäden, die von der Wirklichkeit in das ernste Geisterreich, von der niederen Umgebung in ein höheres Leben hinübergesponnen wurden. Der mächtige Zauber des lieben Festes mit der Märchenpoesie, den Träumen und Hoffnungen zog Jung und Alt in seinen Bann, verhalf dem liebenswürdigen Werke wochenlang zu großem, verdientem Erfolg.

Das Konzertleben stockt, es befindet sich in einer Notlage, weil mit Ausnahme von zweien alle Säle von der Militärbehörde beschlagnahmt wurden. Die vielen Männergesangvereine feiern im ursprünglichen Sinne des Wortes aus naheliegenden Gründen, die wenigen Konzerte entschädigten jedoch durch die Güte des Gebotenen für die frühere Menge. Der Verein für Kammermusik (Frl. E. Knoche, die Mitglieder der Hofkapelle H. Mühlfeld, H. Wicking, Th. Müller und A. Bieler) bekundete in den beiden ersten Abenden ein höchst erfreuliches, erfolgreiches Streben nach hohen Zielen, Streichquartette von Haydn, Beethoven und Mendelssohn wechselten mit der Cellosonate (G moll) von Beethoven, dem Klavierquintett (Op. 20, Es dur) von L. Thuille und dem Klarinettenquintett von Mozart, dessen köstliche Wiedergabe Kammermusiker E. Oberländer ermöglichte. Von den gemischten Chören erschien der Madrigalchor des Herrn Heinr. Heger, der Schubertchor des Herrn R. Lumze, der Bachverein des Herrn Musikdirektor A. Therig unter Mitwirkung von Frl. H. Wolf-Bonn und Kammersänger Fischer-Sondershausen

sowie der Schradersche a cappella-Chor des Herrn Domkantor Fr. Wilmy in der Öffentlichkeit. In letzterem Domkonzert trat für den verstorbenen Hof- und Domorganisten Kurt Gorn unser Landsmann Willi Eickemeyer aus Jena ein und erwies sich auf der „Königin der Instrumente" als hervorragender Künstler. Stadtschulrat Prof. Dr. Rehkuh gründete aus den besten Stimmen der Bürgerschulen einen Kinderchor, der, unterstützt vom Lehrergesangverein unter Leitung des Herrn O. Thönike, die neue Kriegsliteratur berücksichtigend, hervorragende Leistungen bot.

Von den Fremden beanspruchten weiteres Interese Télémaque Lambrino-Leipzig, der mit seinem ersten Beethoven-Abende solchen Erfolg hatte, daß er einen zweiten ansetzte; mit den kleineren, bekannteren Werken (Op. 2 Nr. 1, Op. 27 Nr. 2, Op. 13 und Op. 57) enttäuschte er etwas, manches erschien wie in einem Hohlspiegel übertrieben, verzerrt. Die größern Sonaten (Op. 31 Nr. 3, Op. 109, 110 und 111) entsprachen seiner Natur weit mehr, er wetzte die Scharte aus und kündigte für den Januar ein drittes Konzert an. Zwei hiesige Pianistinnen, Emmi Knochel und Elisabeth v. Ludwig, bewährten ihren auch jenseits der blaugelben Grenzpfähle begründeten Ruf und ernteten reiche Lorbeeren, ebenso die Konzertsängerin Frl. Meta König und unser Solocellist Kammervirtuos A. Bieler. Die schwedische Geigerin Ebba Hjertstedt führte sich verheißungsvoll hier ein; ein regelmäßiger, beliebter Gast, Bernhard Kothe, bildete als Neuerung einen aus dem „Wandervogel" gebildeten Mädchenchor, der in einigen Werken den Kehrreim verstärkend den Liedern zur Laute neuen Reiz verlieh. Das Solo-Quartett Röthig-Leipzig fesselte durch die tadellose Wiedergabe älterer kirchlicher Werke den Musikverständigen mehr als den Laien. Das Domkonzert glich Illustrationen zu einer Geschichte des geistlichen Liedes vom Ausgange des Mittelalters bis auf die neueste Zeit.

Aus Kiel

Trotz zahlreicher Einberufungen hat das Orchester des Vereins der Musikfreunde auch in diesem Winter unter Hinzuziehung einheimischer und auswärtiger Kräfte seine Konzerttätigkeit erfolgreich fortgesetzt. Die Volkskonzerte, in denen bisher Konzertmeister Träger, Solocellist der Jäger, und der 1. Klarinettist Beetz als Solisten mitwirkten, erfreuten sich eines großen Besuches. Von besonderer Bedeutung waren der Wagner-Liszt-Abend (Meistersingervorspiel, Siegfriedidyll, Karfreitagszauber, 2. Rhapsodie, Tasso) und der Beethoven-Abend (Coriolan- und III. Leonoren-Ouvertüre, Violinromanzen, Türkischer Marsch, 5. Sinfonie), die Kapellmeister Ludwig Neubeck, der zurzeit Studiendirektor des Konservatoriums ist, leitete. Das erste Abonnementkonzert unter S. v. Hausegger gipfelte in der glänzenden Wiedergabe der „Präludien" von Liszt.

Das Konzert der ersten Lehrkräfte des Konservatoriums brachte als hochinteressante Neuheit die Erstaufführung der „Kammergesänge" von Waldemar v. Baußnern für Sopran mit Begleitung von Streichquartett, Flöte und Klarinette. Hofopernsängerin Marta Weber sang die entzückenden Kompositionen mit glockenheller Stimme und eindrucksvollem Vortrag. Der Erfolg war außerordentlich groß.

Edmund Schmid (Hamburg) gab mit dem Streichquartett des Vereins der Musikfreunde eine Brahms-Kammermusik und wurde als ein hervorragender Brahms-Interpret besonders gefeiert.

Musikdirektor Johannsen führte am Totensonntag das Requiem von Brahms auf, welches infolge ungünstiger Aufstellung der beteiligten Kräfte nicht so ganz zu tiefgehender Wirkung kam. Im ersten Konzert des Kieler Chorvereins (Dirigent: Ludwig Neubeck) erbrachte Hofopernsängerin Frieda Langendorf (Berlin), die als Kundry hier bereits bestens bekannte Künstlerin, einen vollgültigen Beweis ihrer Befähigung als Liedersängerin. Aus der Reihe der zahlreichen Veranstaltungen seien noch hervorgehoben: der Lautenabend von Robert Kothe, ein geistliches Konzert von Musikdirektor Schmidt in der Nicolaikirche und der Klavierabend unserer einheimischen Pianistin Hedwig Nissen.

Das Stadttheater interessierte insoweit, als es fast andauernd bekannte Gäste brachte. Es mag an und für sich dankenswert sein, das Publikum mit hervorragenden Künstlern bekannt zu machen, geschieht es aber in einem Maße wie hier, so liegt darin eine schwere Gefahr, um nicht zu sagen Schädigung für die angestellten Mitglieder. Genannt seien von diesen Gästen: Eva von der Osten, Josef Schwarz, Heinrich Knote, Adolf Gröbke und Bennet Challies. — —

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unsere „Gesellschaft der Musikfreunde" feiert schon seit einer Reihe von Jahren regelmäßig Beethovens Geburtstag (den 16. Dezember) mit einer Aufführung seiner „Neunten Sinfonie". Das wäre gewiß sehr schön und pietätvoll, wenn man dabei auch ganz im Sinne des Meisters vorginge. Heißt es aber nicht seinen künstlerischen Absichten geradezu „ins Gesicht schlagen", wenn man wie bei der jüngsten Aufführung — diesmal am 17. Dezember — Adagio und Finale der „Neunten" durch eine Büfettpause (!) von mindestens 20 Minuten trennt?! Muß da nicht jeder verstehende Hörer, der das Riesenwerk Beethovens als das, was es ist, als ein ergreifendstes Stück Selbstbiographie auf sich wirken läßt, aus aller Stimmung kommen?! Freilich unsere Donauphäaken — wie man viele unserer lieben Wiener trotz der schweren Kriegszeit jetzt noch immer nennen kann — stört die barbarische Unterbrechung nicht im mindesten. Im Gegenteil, nachdem sie sich von den „Anstrengungen" der drei ersten Sätze durch Speise und Trank ausgiebig „erholt", lauschen sie nun mit „verdoppelter Andacht" den tönenden Wundern des Chorfinales, möchten — wieder dem furchtbaren Krieg zum Trotze — mit Schiller und Beethoven „die ganze Welt" (also auch die Millionen der Feinde!) „umarmen" und zerschlagen sich am Schlusse fast die Hände vor stürmischer Begeisterung.

Gewiß war der Applaus, was die Aufführung selbst anbelangt, redlich verdient, denn von Kapellmeister Schalk musterhaft vorbereitet und dirigiert, bot sie mit herrlichen Einzelheiten ein imposantes Ganzes, das an Wirkung kaum zu übertreffen war. Das Orchester (jenes der Tonkünstler), der Chor (Singverein und Wiener Männergesangverein), selbst das Soloquartett (Damen Kiurina, Botstiber, Herren Ritter, R. Mayr) boten ihr Bestes, das man häufig das „Beste schlechtweg" nennen konnte. Einige kleine Hornschwankungen störten nur wenig. Aber gegen die total unkünstlerische Zerreißung des lebendigen Organismus der Sinfonie durch die erwähnte Büfettpause muß ich nochmals lebhaft protestieren: von einem so gründlichen Kenner und begeisterten Verehrer Beethovens wie Hofopernkapellmeister Schalk hätte ich das einfach für unmöglich gehalten.

Weingartner verfällt bei den Aufführungen der „Neunten" in das entgegengesetzte Extrem: er vergönnt dem Hörer nach dem wunderbaren Ausklingen des Adagios nicht einen Takt Pause zur inneren Sammlung, sondern schneidet alle „Rührung" blitzschnell durch die Schreckensfanfare, den wilden Aufschrei des Orchesters ab, mit welchem das Finale beginnt.

Das scheint mir auch zu weit gegangen — da doch Beethoven nach Schluß des Adagio kein „attacca" vorschreibt —, aber immerhin wird dadurch die einheitliche Darstellung des großen Kunstwerkes gewahrt und man mag darob (wenn auch mit innerem Widerstreben) prinzipiell Weingartner recht geben.

Vor der „Neunten" wurden letzthin von Frau Kiurina mit ihrer lieben frisch aufquellenden Stimme überaus beifällig die zwei schönen Klärchenlieder aus Beethovens Egmont-Musik

gesungen, von welcher man überdies zur Einleitung den dritten orchestralen Zwischenakt (in C dur) spielen ließ. Das war eigentlich stilistisch unrichtig, da in ihm Beethoven zuerst mit führender Oboe einen Nachklang der Liebesszene zwischen Egmont und Klärchen ausdrückt und das darauf bezugnehmende „Freudvoll und leidvoll" nun im Konzert erst später zu hören war. Aber von dieser Umstellung merkte das große Publikum ja nichts, im Gegenteil dürfte ihm das an den trotzigen Marsch der einrückenden Söldner Albas (die zweite Hälfte des Zwischenaktes) nun unmittelbar anschließende Soldatenliedchen Klärchens als dessen natürliche Fortsetzung erschienen sein, obwohl der Marsch in Wahrheit ein ihrem Geliebten todfeindliches, tyrannisches Element vertritt.

Hofopernkapellmeister J. Lehnert brachte am 10. Dezember als Dirigent des „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" vier Stücke aus Mozarts Haffner-Serenade (Köchel Nr. 250: bekanntlich echte, liebenswürdigste Rokokomusik), weiter die ihren Namen gar wohl verdienende, selten gehörte „Frühlingsouvertüre" von Hermann Goetz und zum Schluß Liszts sinfonische Dichtung „Hungaria", in welcher der Meister durch echt nationale Klänge das „leidende", das „kämpfende" und das „triumphierende" Ungarn ausdrückt. Also gewiß zeitgemäß. Manche mochten dabei an den glorreichen Ausgang der furchtbaren Karpathenschlacht vom verflossenen Winter denken.

In Anbetracht dessen, daß in dem genannten Orchester größtenteils nur Dilettanten spielen, mußte man alles überraschend gelungen finden. Die eigentliche Heldin des Abends war aber doch das junge Fräulein E. Bokmayer als Solistin eines recht ansprechenden Violoncellkonzertes in A vom Wiener Hofmusiker W. Jeral, das der trefflichen Künstlerin auf den Leib geschrieben sein könnte und in den zwei ersten Sätzen besonders ihren warmen, gesangreichen Ton, in der flotten Tarantella des Finales aber auch ihre Fingertechnik und Bogenführung zur vollen Geltung kommen ließ.

Etwas enttäuscht schien unser Publikum von dem am 13. Dezember gegebenen Doppelkonzert von Teresa Carreño und Anna Bahr-Mildenburg. Gewiß zwei erstklassige, mit Recht weltberühmte Künstlerinnen. Aber an dem abgeklärten Meisterspiel der Frau Carreño vermißte man das einst Fulminant-amazonenhafte, welches ihr den Ehrentitel eines „weiblichen Rubinstein" verschaffte (während man Sofie Menter den weiblichen Liszt nannte!), und Frau Bahr-Mildenburg, die gefeierte Wagner-Heroine unserer Hofoper (jetzt, weil vielleicht nicht mehr im vollen Besitz der früheren Stimmkraft, von derselben leider geschieden) schien sich bei den von ihr zum Vortrag gewählten F. Schubertschen und H. Wolfschen Liedern nicht auf dem ihr völlig wahlverwandten Kunstgebiet zu fühlen. Am günstigsten lag ihr der ohnehin auch mehr dramatisch angehauchte, gespenstige Wolfsche „Feuerreiter", nach dem sie noch Weylas Gesang von demselben Tondichter zugab. Höchstes Lob verdiente bei allen ihren Gesangsvorträgen der von Frau Mildenburg aus Salzburg mitgebrachte Klavierbegleiter Herr F. Ledwinka vom dortigen Mozarteum.

Frau Carreño schien die in der Mitte des Abends gespielte Schumannsche C dur-Fantasie (in der ihr nur ein kleiner Gedächtnisfehler begegnete) ungleich besser zu liegen als die vorher gebrachte Waldstein-Sonate Op. 53 von Beethoven, mit der gerade sie vor Jahren hier besonders Furore gemacht. Freilich geschah das in dem für Soloklaviermusik so wunderbar akustischen, jetzt leider aufgelassenen Bösendorfersaal, während der jetzt gewählte große Musikvereinssaal hierzu weit weniger geeignet erscheint.

Bei den drei letzten von Frau Carreño gespielten Solostücken, Schuberts Impromptu Op. 90 Nr. 3, einer Soirée de Vienne von Schubert-Liszt und dem von Tausig gesetzten, ursprünglich vierhändigen Schubertschen Militärmarsch in D, stellte sich dasselbe Mißverhältnis heraus trotz der gerade hier überall geradezu ausgezeichneten Leistungen.

Fräulein Klara Musil, die jetzt so oft zur Mitwirkung in anderen Konzerten erbetene gewesene Primadonna der Volksoper, imponierte in einem am 14. Dezember im großen Musikvereinssaal gegebenen Konzert neuerdings durch die Höhe und zugleich Treffsicherheit ihres wohlgeschulten Soprans. Mit ihrer vollendeten Atemökonomie schien sie mit den Schwierigkeiten dreier älterer Koloraturarien („Martern aller Art" aus Mozarts „Entführung", dann einer aus N. Isouards [1775—1818] verschollener Oper „Das Lotterielos" und der von zwei Flöten teils begleiteten, teils diese nachahmenden aus Meyerbeers „Nordstern") nur zu spielen. Ergötzlich durch den Text wirkte in der Isouardschen Arie, daß sich in derselben die den getragenen Gesang vorziehende Sängerin zuerst wider die ihr zugemuteten „Kadenzen und Rouladen" förmlich sträubt, um sie dann in ausschweifendster Weise selbst zum besten zu geben. R. Strauß' „Liebeshymnus" und „Cäcilie" — diesmal mit Orchester gebracht — lagen Fräulein Musil weniger günstig, und in Mahlers neckischem „Wer hat dies Liedlein erdacht?" (das durch seine volkstümliche, freilich nichts weniger denn originelle Melodik immer einschlägt) wird sie an Feinheit des Vortrages von Frau Foerstl-Links übertroffen. An der Spitze seines Tonkünstlerorchesters eröffnete Nedbal mit der Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail" und brachte dann noch besonders beifällig drei Orchesterstücke aus seinem Ballett „Der faule Hans".

Rundschau

Oper

Barmen Etwas spät, aber mit rühmenswertem Eifer ist die Barmer Bühne auf den Plan getreten. Den zielbewußten Anstrengungen ist es auch in hohem Maße gelungen, der mancherlei Schwierigkeiten Herr zu werden, die entstanden durch neue Zusammensetzung des Orchesters, des Chores und der Bühnenmitglieder. Innerhalb des Monates November konnten schon 6 Werke neu einstudiert werden: Fidelio, Freischütz, Martha, Margarete (Gounod), Tiefland, Lohengrin. Recht vorteilhaft lernte man verschiedene Kräfte in „Tiefland" kennen. Kapellmeister Reuß verstand die Partitur zu blühendem Leben zu erwecken. Franz Mannstaedt besorgte die Regie mit vielem Geschmack. Alexander Porthens Tenor (Pedro) entwickelt in der Höhe glanzvolle Töne. Eine dramatisch ausdrucksfähige wie überhaupt gesanglich schön ausgebildete Stimme besitzt Barbara Eldredge (Martha). Tüchtiges Gesangstalent weist Harold Eldredge namentlich im lyrischen Gebiete auf; er wußte die Partie des Sebastiano fesselnd auszugestalten. Einen volltönigen Baß brachte Leo Kaplan für die Partie des Tommaso mit. Anton Wißmanns (Moruccio) Bariton ist weich und wohlklingend. Auch die kleineren Partien waren mit tüchtigen Kräften besetzt. — Wenn weiterhin so fleißig und eifrig weiter gearbeitet wird, lassen sich von der Barmer Bühne noch mancherlei hohe künstlerische Genüsse im Laufe des zweiten Kriegswinters erhoffen. H. Oehlerking

Elberfeld Im Laufe des November kamen auf unserer Bühne 13 Opernvorstellungen zustande: Lohengrin, Tannhäuser, Tristan, Fidelio, Undine, Carmen, Mignon, Bettelstudent. Der Besuch des Theaters war gleichmäßig gut, man sah oft ein ausverkauftes Haus. Man darf diese erfreuliche Tatsache gewiß auch mit der glücklichen Auswahl der aufgeführten Stücke, die (von Mignon vielleicht abgesehen) zu den besten der gesamten Literatur zählen, wie nicht minder mit der künstlerischen Leistungsfähigkeit in Zusammenhang

bringen. Viel hängt ja in dieser Hinsicht von dem Kapellmeister ab. Der vom Kriegsdienst diesen Winter beurlaubte Kapellmeister Hans Knappertsbusch ist dem Orchester gegenüber ein umsichtiger Dirigent, den Solisten ein zuverlässiger Leiter, dabei von hoher musikalischer Begabung, der mit dem besonderen Stil der verschiedenen Werke und Richtungen gut vertraut ist. Ihm zur Seite stehen tüchtige Solisten, welche die Voraussetzungen für höhere Leistungen von vornherein gewähren. So besitzen wir in Minna Tube jetzt eine tüchtige dramatische Sängerin, die einen vorzüglichen Fidelio gab: sie wußte durch Gesang und Spiel die Gattentreue großzügig zu veranschaulichen. Hanna Dewern erzielte als Elsa, Elisabeth und Micaela schöne Erfolge durch Wärme und Herzlichkeit des Tones. Ilse Asten ersang sich starken Beifall als Ines (Troubadour) und Undine. Charaktervolle Darstellung fand die Azucena durch Else Günzell-Bengell. Beredten, frommschönen Ausdruck lieh stimmlich und darstellerisch Agnes Poschner der Martha in Tiefland. Den weiblichen Solisten stehen die Vertreter der männlichen Rollen keineswegs nach. Der Heldentenor F. Stein erfreute als Florestan durch seine musikalisch fein durchdachte Vortragsart, die besonders in der Kerker-Arie zutage trat. Auch die Rolle des José (Carmen) führte er glänzend durch. Über schöne Stimmittel verfügt der lyrische Tenor Stieber; mit reichem Glanz und frischen Farben stattete er den Manrico (Troubadour) aus; den Reiz seiner tonlichen Vorzüge entfaltete er u. a. in der Rolle des Wilhelm Meister (Mignon). In Erich Hunold besitzen wir einen Heldenbariton, der jeder großen Bühne Ehre einlegen würde. Darstellerisch und gesanglich ist er geradezu berufen zur Ausführung der Partie eines Telramund, Pizarro, Kühleborn, Sebastiano. Auf andere, tüchtige Kräfte sei der Kürze halber nur hingewiesen: lyrischer Bariton Zillken, Tenorbuffo J. Faber u. a.

Die seichte Operette ist wie im Vorwinter auch jetzt ausgeschlossen. Dagegen genießen klassische Werke dieser Kunstgattung liebevolle Pflege. So erlebte Millöckers „Bettelstudent“ unter Heranziehung unserer besten Kräfte eine ganz prächtige Neueinstudierung. — Die Neuinszenierungen des Intendanten A. v. Gerlach seien noch besonders lobend hervorgehoben.

H. Oehlerking

Magdeburg Ein „musikalisches Kleinstadtidyll“, betitelt „Liebesleuchten“ („Die Waschleine“), erlebte bei seiner Uraufführung im Magdeburger Stadttheater zwar unter guten äußeren Aspekten einen annehmbaren Erfolg, doch ist unzweifelhaft, daß diese Idylle bald ausgeträumt sein wird. Verfasser und Vertoner, der unlängst verstorbene langjährige Chefredakteur des Magdeburger Generalanzeigers Albert Eisert und der Leiter eines Konservatoriums und Kapellmeister Albert Mattausch, haben bereits vor Jahren (1906) eine „bühnensinfonische Dichtung“ namens „Eva“ in Magdeburg herausgebracht, die dermaßen voller Symbolismus war, daß sie daran zugrunde ging. Ein nicht gar so schlimmes Zwitterding, aber immerhin doch ein ziemlich schemenhaftes Wesen ist das „Kleinstadtidyll“, das sich der Dichter als eine Art Mischung von poetischer Idylle, Operette und komischer Oper gedacht haben mag, das aber durch den Vertoner fast zu einem Nachfolgeprodukt des Verismus gemacht worden ist. So ist es erklärlich, daß das ständige Mißverhältnis zwischen Wort und Ton verstimmt. Oben auf den Brettern die harmlose und gar nicht so unebene Liebesgeschichte auf dem Trockendach des Hauses eines Universitätsprofessors, dessen jugendfrohe Töchter mit ein paar Studenten sich dem Zauber der ersten Liebe hingeben, unten ein von allen Leidenschaften durchwühltes Orchester mit Puccinischen Klangfarben und Wagner-Musikdramatik! Wo Scherze fallen, Zitate aus Wagner und Berliner Tanzpossen! Wo der Vertoner leichtflüssig wird, so in der Maskenballszene des 2. Aktes, gibt er sich noch am liebenswürdigsten, auch soll nicht verkannt werden, daß er neben dem Kenner auch ein Könner ist, und dennoch: „Ward' sein nicht froh!“ Auch dieser Versuch, uns dem Ziel der so sehnsüchtig herbeigewünschten komischen Oper näher zu bringen, ist mißglückt. Entschließt sich Mattausch nicht, das Werk einer gründlichen Umarbeitung, die in erster Linie Vereinfachung sein müßte, zu unterziehen, ist Mühen und Sorgen vergebens gewesen. Die Aufführung war dank Leo Tischlers Spielleitung und der Mitwirkung mehrerer guter Solokräfte, von denen Luzie Elze, Hans Esser und Carl Wenkhaus hervorgehoben seien, recht gut. Der Vertoner, der sein Werk selbst am Dirigentenpulte leitete, durfte sich am Schluß mehrfach zeigen. K. F.

Konzerte

Barmen Wie in der Schwesterstadt Elberfeld, so hat es sich auch in Barmen während des November im Konzertleben an allen Ecken und Enden geregt und gerührt. Die sehr beliebten Veranstaltungen der Frau Ellen Saatweber-Schlieper fanden ihre Fortsetzung in einem ebenso interessanten wie erfolgreichen Brahms-Abend. Ihr technisches und künstlerisches Können legte die Konzertgeberin rühmlichst an den Tag in der Sonate Fis moll Op. 2 und der Sonate F moll Op. 5. Maria Philippi sang in ihrer bekannten, vorbildlichen Art die „Heimweh“-Lieder Op. 63 „Wie traulich war das Fleckchen“, „O wüßt ich doch den Weg zurück“, „Ich sah als Knabe Blumen blühn“ und 4 deutsche Volkslieder „In stiller Nacht“, „Schwesterlein“, „All mein Gedanken“, „Wach auf, mein' Herzensschöne“. Zu wünschen ist, daß bei der überreichlichen Brahms-Pflege im Wuppertal die ältere, vorklassische Zeit und die Gegenwart liebevoller berücksichtigt würde.

Einen lebhaften Besuch hatte das Konzert des Barmer Bachvereins. Eine tüchtige Orgelspielerin ist Elisabeth Potz, die in dem Vortrag der C moll-Fantasie von Bach und Choralvorspielen zeigte, daß sie technisch sehr gewandt ist und auch die Registrierkunst gelernt hat. Die Altsoli „Ach, daß ich Wassers genug hätte“ von I. Chr. Bach und die gleichartigen von C. Bernecker „Gib dich zufrieden“, „Komm, süßer Tod“ von S. Bach stellten Malie Seyberth-Siegen das Zeugnis einer begabten Sängerin aus. Der 4stimmige Chor „Miserere mei, Domine“ von Orlando di Lasso bereitete tiefen Genuß. Denselben günstigen Eindruck hinterließ das andere Konzert des Barmer Bachvereins, worin Marie Queling-Krefeld als geübte Violinistin ein Grave von Fr. Bach, eine Händelsche Sonate und ein Adagio von Mozart spielte. Auch die Chorgesänge und Choräle waren mit vielem Verständnis eingeübt.

Der 2. Kammermusikabend der Vereinigung der Kammermusikfreunde Barmens reihte sich mit Beethovens Trio D dur Op. 70,1, A. Dvoraks Trio F moll und 2 Chopinschen Klaviersonaten dem 1. Konzert ebenbürtig an.

Von Männerchorkonzerten ist dasjenige des Sängerchors (Peter Haas Dirigent) erwähnenswert. „König Sigurds Brautfahrt“ von Angerer, „Sängers Gebet“ von S. Spas wurden sehr klangschön gesungen. Auch die Gaben der Solisten, der Frau Schennich-Braun (2. und 3. Satz des Violinkonzerts von Brahms u. a.) und Frl. Lisa Hillerkus (Lieder von Schumann und M. Bruck), fanden lebhaften Beifall. H. Oehlerking

Hannover Die neue Konzertzeit ist seit Anfang Oktober in flottestem Gange. Nicht nur, daß man hinsichtlich der Anzahl der Konzerte in keiner Weise an den Krieg gemahnt wird; im Gegenteil: der Veranstaltungen sind so viele wie kaum in den letzten Friedensjahren. Einzig die vielen Wohltätigkeitskonzerte und die „patriotischen“ tragen den Stempel der Zeit. Von den Abonnementskonzerten im Kgl. Theater sind bislang zwei gewesen. Das erste am 18. Oktober brachte unter Gilles Leitung Beethovens „fünfte“ und Strauß' „Don Juan“ trefflich vorbereitet, daneben erspielte sich Teresa Carreño mit Webers F moll-Konzertstück und Griegs A moll-Konzert einen herrlichen, durch nichts getrübten Erfolg, und im zweiten Konzert erklangen Brahms' D dur-Sinfonie und Liszts „Ideale“, während Paul Knüpfer

die erste Szene aus dem „Barbier von Bagdad" und verschiedene Sololieder meisterhaft sang. — Eine chorisch prächtige Aufführung des „Elias" vermittelte uns die unter Frischens Leitung stehende „Musikakademie" mit den Damen Kahnbley-Hinken, Stapelfeld und den Herren Taucher (Hannover) und Fischer (Sondershausen) als erstklassigen Solisten. Neben diesen Konzerten großen Stiles, die ja seit Jahrzehnten in unserer Stadt bestehen, veranstaltet in diesem Jahre zuerst die Verwaltung der Stadthalle in dem mächtigen Kuppelsaale Konzerte von ähnlicher Bedeutung, entweder nur mit solistischen Kräften oder unter Mitwirkung auswärtiger Orchester. Zweimal war das Blüthnerorchester aus Berlin hier; das erstemal unter Strauß, der Mozarts „Jupitersinfonie" und seine Tondichtungen „Don Juan" und „Tod und Verklärung" zu herrlichem Leben erweckte. Das ziemlich schwach besetzte Blüthnerorchester (8 erste Geiger usw.) erwies sich als bestens eingespielter, tonlich vornehmer Klangkörper. Leo Slezak (Wien) errang mit Liedern von Strauß einen großen Erfolg. Ungemein stimmungsvoll und erhebend war eine Aufführung des „Requiem" von Mozart durch die Gesellschaft der Musikfreunde (Leitung Leimer) in der Garnisonkirche, bei der der Chor der genannten Gesellschaft neben dem verstärkten Orchester des städtischen Konservatoriums sich trefflich hielt. Auch mit den Solisten — Damen: Günther, Stapelfeld; Herren: Riffmann, Lehmann — war es bestens bestellt. Ein großes patriotisches Chorkonzert in der Stadthalle mit über 500 mitwirkenden Sängern des Niedersächsischen Bundes gewann besonderes Interesse durch die erstmalige Aufführung zweier neuer Chöre des Leipziger Chormeisters Wohlgemuth unter Leitung des Komponisten, machtvoll und imposant ausgelegt von dem gutgeschulten Massenchor, wobei die Riesenorgel der Stadthalle, von Prof. Dettmer bedient, mit packender Wucht eingriff. L. Wuthmann

Noten am Rande

Der Krieg hinter den Kulissen. Die Direktion der Chikagoer Oper hat, um Streitigkeiten infolge des Weltkrieges unter den Sängern, die ja allen Nationen angehören, zu vermeiden, folgende Verhaltungsmaßregeln gegeben: 1. Die Kampftauglichkeit der verschiedenen Armeen darf nicht erörtert werden. Spart lieber Eure Stimme für Eure Rollen! 2. Beunruhigt Euch nicht über die Herrscher, die ihre Throne verlieren sollen, sondern sorgt statt dessen, daß Ihr nicht Euren Platz hier verliert. 3. In den Vereinigten Staaten sind alle die Waffenbrüder, die für die Erfolge der Chikagoer Oper kämpfen. 4. Vom Opernkrieg haben wir genug gehabt. 5. Die Kunst fragt nicht nach der Nationalität, Ihr könnt also Eure Lungen sparen. 6. Schweigen ist Gold, außer wenn man singt, nur der Regisseur und der Dirigent werden als Redner geduldet.

Was ist ein Orchester? Darüber hat der Rentenausschuß in Berlin vom Standpunkt der Angestelltenversicherung aus jetzt entschieden, daß es genügt, wenn drei Musiker unter gemeinsamer musikalischer Leitung zusammenwirken, wobei der Leiter eine im Orchester vertretene Stimme mitspielen darf.

Kreuz und Quer

Braunschweig. Hofkapellmeister Pohlig erhielt den Titel Generalmusikdirektor und wurde als Oberleiter der Herzogl. Hofoper lebenslänglich angestellt.

Dresden. Vesper in der Kreuzkirche Sonnabend den 15. Januar 2 Uhr: Franz Tuma (1704—1774): „Jesu redemptor omnium", Kantate für Chor, Soli, Violine und Orgel.

Hamburg. Als eine neue Errungenschaft volkstümlicher Kulturarbeit ist hier die musikalische Volksbibliothek zu begrüßen. Keine Großstadt hat wohl in Sachen der Volksbildung so viel Gutes und Vorbildliches geleistet wie Hamburg. Der Zweck der musikalischen Volksbibliothek liegt vor allem in der Bekämpfung des Schunds, der in der Musik wie in der Literatur den guten gesunden Geschmack gefährdet. Das Institut will der Hausmusik einen Schutz geben. Notenwerke und fachliche der Aufklärung dienende Schriften werden unentgeltlich an jedermann ausgeliehen. Es ist nur eine Leihkarte bei einer einmaligen Ausgabe von 10 Pfennig zu lösen, die für alle Zeit Gültigkeit behält. Die Bestände der Bibliothek erhalten ständig Zuwachs, und uneigennützige Kräfte sind beschäftigt das Ganze stets verbessernd in Ordnung zu halten.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 3

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. Jan. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Gedankensplitter und -Späne

Von **Raro**

Fortsetzung

II.

Beethoven und Schubert waren klavierspielende Komponisten in dem Sinne, wie nach Riehls Urteil Spohr ein schreibender Musiker, kein eigentlicher Schriftsteller war. Weber dagegen war nach Riehl ein Schriftsteller in des Wortes ganzer Bedeutung. Und Weber war auch ein Pianist im vollen Wortsinne. Wenn wir von seinen Kompositionen auf sein Spiel schließen dürfen, so hielten sich bei ihm Pianist und Komponist das Gleichgewicht; verschob es sich einmal, so geschah es nach Seite des ersteren hin.

* * *

Tolstois Animosität gegen Shakespeare entspringt vielleicht derselben Quelle wie die Byronsche: einer persönlichen Rivalität, wie sie in diesem Falle nur ein Großer empfinden kann. Dem Mediokren fällt es leicht, einen Geist zu bewundern, den mit dem seinigen zu messen ihm nie in den Sinn kommen kann. Ein Großer aber mag es widerwärtig empfinden, daß ein anderer noch größer ist.

* * *

Die Produktion des Gelehrten gleicht einer Treibhauspflanze, die unbekümmert um Regen und Sonnenschein sich in gleichmäßigem Wachstum entfaltet. Künstlerische Produktion ist eine Pflanze, die nur in freier Luft gedeiht und jeder Wetterlaune unterliegt.

* * *

Wirklich kann man jedem hochstrebenden Dichter, dessen Kopfnerven durch das Schürfen in Geistesschachten gelitten haben, nur raten, sich interim auf naturalistische Dichtung zu verlegen. Das wird ihm gut tun — eine Art Gesundheitspoesie! — und die Glieder seines geistigen Organismus zu neuen dichterischen Hochgebirgstouren stärken.

* * *

Hugo Wolf. Seine Stimme hat Wagnerschen Klang, aber sein Herz hat Schumannschen Schlag.

* * *

Goethe. So groß er als Dichter und Künstler dasteht, das größte Kunstwerk hat uns doch nicht der Künstler, sondern der Mensch hinterlassen; seine schönste Dichtung ist sein Leben.

* * *

(Die Jugendzeit.) Man meint, er habe vorausgewußt, daß ihm „die längste aller Fristen" beschieden sei, wenn man ihn seinen Lebens- und Studienplan so riesenhaft entwerfen sieht.

* * *

In einem Essay über Rousseau belehrt uns der Verfasser, daß Rousseau den „Mannesmut" besaß, die Aufforderung Ludwigs XV. zu einer persönlichen Vorstellung bei Hofe „stolz" zurückzuweisen, weil er „wußte, daß Gnadenbeweise der Großen dieser Welt den Charakter in Fesseln legen".

Geben wir uns die Mühe, Rousseaus Bekenntnisse nachzulesen, so erfahren wir, daß dieser große Mann nicht in Audienz erscheinen wollte, weil er fürchtete, in der Erregung seiner Schüchternheit das nicht halten zu können, was man nie in der Hand halten, und dennoch halten kann.

Wie oft müssen wohl Beweggründe höchst kleiner und gemeiner Natur sich eine moralstolze Bemäntelung gefallen lassen! — Aber es ist gut so. Gäbe es mehr ungenierte Wahrheitsliebe, so gäbe es weniger Gelegenheit, sich an Taten stolzen Mannesmutes, mutigen Charakterstolzes zu begeistern!

* * *

Nicht selten schrieb ich Gedanken nieder, die ich später bei andern wiederfand. Sollte ich deshalb auf mein Erfinderpatent verzichten? Es schmälert nicht den Ruhm des Kolumbus, daß er ein Nochmals-Entdecker war, und Berthold Schwarz wird als Erfinder gefeiert, weil er es zu sein glaubte.

* * *

Der Mensch, das geduldig gute Tier, lernt es, zu den tollsten Capricen, zu den absurdesten Paradoxen des Schicksals Ja und Amen zu sagen; er lernt es sogar, sein Naturell zu transponieren und die Lebensmelodie aus einer andern Tonart abzuspielen, als er gesollt.

* * *

Welterkenntnis fördert in der Selbsterkenntnis, so wie die Erforschung fremder Himmelskörper der des eigenen Planeten zu Hilfe kommt.

* * *

Vielleicht ist, was wir in der Kunst Objektivität nennen, nur eine ins Enorme ausgeweitete Subjektivität (Goethe, Wagner).

* * *

Chopin, Gmoll-Prélude: Der Sturm, der unholde Geselle, sei mein Freund — in seinen rauhen Armen fänd' ich Genesung von all den faden, zungendreschenden, süßholzraspelnden Gesellen, die sich meine Freunde nennen — o, draußen in Nacht und Sturm zu hausen, wo nicht die Ahnung einer Milde, nur Grimm und Grausen und Grausamkeit!

Gebt mir Natur in unverstellter Wahrheit, in ungezähmter Größe, in fesselloser Wildheit! Gebt mir das weltumarmende Meer, das rauscht und braust wie meine Seele! Gebt mir das himmelstürmische Gebirge, das schweigt und starrt wie mein Schmerz!

* * *

Ich fuhr einmal in der Abenddämmerung auf dem Rhein. Im Stern des Bootes sangen einige junge Mädchen. Die Töne — es waren lauter deutsche Volkslieder — ergossen sich über mein Herz wie weiches, klingendes Mondlicht. Ich liebe das Volkslied, nicht aus Loyalität, weil unser Kaiser es protegiert — nein, aus reinem Privatinteresse. Wie wunderbar, daß eine so einfache Weise uns so mächtig ergreifen und Tiefen unserer Seele erschließen kann, dahin keine Kunstmusik zu dringen vermag.

Wie die Nebel aus dem Flusse, so stiegen die Träume aus dem Strom der Zeit. Mir war, als ob alle die begrabenen Hoffnungen ihre Gräber verließen und mich umschwärmten — ein schauerlicher Chor! Ich erkannte sie alle. Ich sah die weißen Grabgewänder fliegen, die leeren Augenhöhlen starren, die Schädel nicken und grinsen — sie umkreisten mich immer dichter, ich fühlte den eiskalten Grabesatem, sie griffen nach mir mit knöchernen Fingern — — ich fuhr entsetzt empor!

Die Halluzination verschwand, und ich war wieder vernünftig.

Ach, ihr Jugendfreudentage! Es ist Nacht um mich geworden und ihr leuchtet jetzt in dieser Nacht als unerreichbar ferne Sterne . . . und ich muß, wie der moderne Spanier, mit dem bunten Fabelteppich der Erinnerung die trostlose Gegenwart bedecken.

An jenem Abend fand ich lange nicht zurück in den engen Alltag. Denn das deutsche Volksgemüt stand übergroß vor meiner Seele und versperrte ihr den Weg.

* * *

Alles Menschliche ist unvollkommen! Der schönste Walzer von Waldteufel hat einen trivialen Schluß, Beethovens Eroika hat einen dritten und vierten Satz, Goethe hat seinem Faust einen zweiten Teil angehängt, der Burenkrieg hat anders geendigt wie begonnen, und in unseren Naturgeschichten steht nirgends zu lesen, daß es auch zweibeinige Kamele gibt.

* * *

Eine Sinfonie von Haydn ist ein Springbrunnen, der uns neckisch bestäubt, eine Sinfonie von Beethoven ein Strom, der uns unerbittlich in seine Wirbel reißt.

* * *

In Haydns Sinfonien wandeln die Gedanken noch in paradiesischer Nacktheit. Sie bedürfen nicht, wie gewisse andere Sinfonien, kostbarer Gewänder, um die Häßlichkeit und Gebrechlichkeit ihrer Glieder zu verhüllen.

* * *

Das Steindelquartett. Der wunderbarste dieser Wunderknaben ist der jüngste, Albin der Geiger. In der Faustfantasie von Wieniawski war aber das wunderbarste nicht die naive Grazie, mit der er bergehohe Schwierigkeiten überstieg, sondern der Ausdruck, mit dem er das „Ich liebe dich“ sang. Das schmeichelte sich so verführerisch in Ohr und Herz, als ob Amor selber den Bogen führte . . . Ich gestehe, daß dieser Kontrast von leibeszarter Kindlichkeit und gefühlsmächtiger Herzensreife mir Grauen einflößte. Wer schon als Kind alles weiß und alles kann, was bleibt dem später zu tun übrig? Der muß frühe sterben, bevor ihn die Langeweile zur Welt hinaustreibt! Auch haben noch meistens die frühreifen Talente mit einem frühen Tode dafür büßen müssen, daß sie dem gewöhnlichen Gang der Dinge Hohn sprachen: Mozart, Mendelssohn, Chopin!

* * *

Ein deutscher Dichter identifiziert verfehltes Leben und verfehlte Liebe. Doch hierauf läßt sich erwidern: wer einmal die Liebe verfehlt hat, kann ein andermal diesen Fehler korrigieren, und wer ganz auf die Liebe verzichtet hat, dem kann das Leben doch noch manches bieten. Hat man aber ein verfehltes Leben zu beklagen, so ist alles zu Ende. Das ist der einzige Fehler, für den es keine Korrektur, der einzige Schmerz, für den es keinen Trost gibt.

* * *

Die ungewöhnliche, ermüdende Breite des Schriftstellers Wagner ist eine Folge seines Mangels an Witz. Die Kunst des Witzigseins ist die Kunst des Schweigenkönnens. Man sehe die witzigen Lakonismen Heines in dessen Buch über die romantische Schule: mit einem flüchtigen Aufblitzen seines Geistes weiß er den Dingen ins innerste Herz zu leuchten. Während Wagner mit seinem Redeschwall uns den Kern der Sache mehr verhüllt als klarlegt.

* * *

Zuweilen gefällt man sich darin, R. Wagner, den schwerwuchtigen Tragiker, zum Witzbold zu stempeln. Zum Witze fehlt Wagner aber das Allernotwendigste: die Leichtigkeit. Hält man z. B. Hans v. Bülows Briefe gegen Wagners Briefe, so wird man schnell genug erkennen, wer witzig war und wer nicht. Weder in seinen Schriften noch in seinen Briefen ist Wagner witzig. Die wenigen witzig sein sollenden Stellen sind so geraten, daß man sie lieber fortwünschte. Möglich, daß es W. im mündlichen Verkehr gelang, den Anschein des Witzigseins zu erwecken, weil hier eine ungewöhnliche Regsamkeit und Wortgewandtheit durch passende Gesten und Mimik unterstützt wurde. Diese wichtigen Hilfstruppen mußte er zurücklassen, wenn er sich in die Federschlacht begab. Das Papier ist ein unparteiischer und unbarmherziger Richter für den Substanzgehalt unserer Gedanken.

(Fortsetzung folgt.)

Aus dem Leipziger Musikleben

Marie-Lydia Günther ist eine Erscheinung im Konzertsaale, der man gern begegnet in einer Zeit, da alles singt und spielt. Sie ist zweifelsohne eine Sängerin von Geschmack und Bildung, hat ihre Lieder nicht bloß im gebräuchlichen Sinne „studiert", sondern textlich wie musikalisch so bis ins kleinste durchforscht, daß sie gleichsam als innere Erlebnisse dem Hörer übermittelt werden. Die Stimme blendet keineswegs durch Energie oder Größe, überrascht aber durch eine seltene Kultur, und das Geschick, mit dem Frl. Günther ihr Stimmorgan behandelt, deutet auf hohe Intelligenz. Wir hörten Lieder von Mendelssohn, Jensen, L. Thuille, Hugo Wolf; am meisten sagen der Künstlerin ruhige, elegische Stimmungen zu — Lieder, die in breitem Gesang milde Empfindung ausströmen. Diese bringt sie mit warhaft wohltuender Wärme und poetischer Individualisierung zum Ausdruck, zu ihnen stimmt auch das Seelenhafte im Klang ihrer Stimme. Am Flügel saß Professor Josef Pembaur. Seine Begleitung legte sich wie ein Paar weicher Arme um den Gesang; niemals heftig, immer warm und liebevoll. E. M.

Neuntes Gewandhauskonzert. Die Zeiten der Kämpfe, da es „Hie Brahms, hie Wagner" hieß, sind vorüber. Die beiden sind zu den Klassikern aufgerückt und können nebeneinander bestehen. Ja man darf sogar das Meistersinger-vorspiel und die Cmoll-Sinfonie in einem Programm aufführen, ohne stillos zu sein. Vor dreißig Jahren wäre man so gescholten worden, sowohl von den „Wagnerianern" als auch von den „Brahminen". Artur Nikisch freilich ist nachzurühmen, daß er seit langer Zeit, auch damals schon, als man auf nur eine Richtung schwor, die gleich hohe künstlerische Bedeutung von Wagner und Brahms, mögen sie in Charakter und manchem andern auch noch so verschieden geartet sein, erkannt und durch Taten zu weiterer Anerkennung zu bringen sich erfolgreich bemüht hat. Danach ist es nicht verwunderlich, daß die oben genannten Werke dem Leipziger Meisterdirigenten so in Fleisch und Blut übergegangen sind, daß er, dirigierend, sie gerade im Augenblick selber zu erschaffen scheint. Das non plus ultra der Kunst Nikischs ist die Brahmssche Sinfonie besonders deshalb, weil hier alle Äußerlichkeiten entfallen. Das Künstlerische steht bei Wagner mindestens ebenso hoch, aber das Reinmusikalische, nur aus dem Innenleben Gewachsene, einzig auf dem Grunde der — künstlerisch gebändigten — Phantasie Ruhende, ist in Brahms zu Höhen und Tiefen gestiegen, die eine durchgeistigte Darstellung erheischen, bei der gewohntes, und sei es noch so gutes Taktschlagen versagen muß. Hier feiert die sozusagen deiktische, gebärdisch zeichnende und auch kühn malende, zugleich phantasievolle und außerordentlich besonnene — künstlerisch gebändigte — Dirigierkunst Nikischs ihre größten Triumphe. Man kann also, da auch das Orchester allerersten Ranges ist, eine Sinfonie von Brahms nirgends besser hören als im Leipziger Gewandhause. Als Solist des Abends ersang sich der als materialgewaltiger Bassist bekannte Münchener Kammersänger Paul Bender mit Liedern und einer Arie großen Beifall.

Im zehnten Gewandhauskonzerte kamen einige deutsche Meister zur Geltung, die in den letzten Zeiten sehr zu Unrecht bei Seite gestanden waren. Mag auch das Violinkonzert in Amoll (Nr. 2) von Joachim Raff nicht zu seinen besseren Werken gehören — Banalitäten und rein etüdenhafte Stellen kommen reichlich darin vor —, so erwies doch Professor Willy Burmester ihre geigerische Dankbarkeit. Diesem Verbande von Sentimentalität und virtuosem Schmiß hätte aber besser herbere oder tiefere Kost folgen oder vorausgehen können, wie etwa das Violinkonzert von Brahms. Aber vielleicht beschränkt Burmester, der im Kleinen zweifellos sehr groß ist, sich weise auf das, was ihm am allerbesten liegt. Wir wissen jedoch von früher her, daß er weit höher hinaus kann. Er spielte noch sechs bis sieben jener kleinen hübschen Dingerchen, die er nach älteren Meistern für sich ganz reizend zurechtgemacht hat. Ebenso großen, aber immerhin tiefer begründeten Erfolg hatte Professor Karl Straube, der vortreffliche Gewandhausorganist. Seine Wiedergabe der Einleitung und Passacaglia aus Josef Rheinbergers Orgelsonate in Cmoll erhob sich über das Glänzendvirtuose, an dem sie reich genug war, in die Sphäre einer dichterischen Improvisation von hinreißendem Schwunge und wundervoll gesteigertem Innenleben. Von den reinen Orchesterwerken des Abends wurde Robert Schumanns Cdur-Sinfonie glänzend frisch in den schnellen Sätzen und ausdrucksvoll verklärt im Adagio ausgeführt. Die Beschwingtheit und Leichtigkeit des Finalsatzes hätte Nikisch aber auch der Ouvertüre Carl Reineckes zu Calderons „Dame Kobold" zukommen lassen sollen. Die Einzelarbeit bei dieser nicht nur witzigen und an Pikanterien reichen, sondern auch außerordentlich lebhaft übermütigen Lustspielouvertüre war sehr liebevoll, überwog aber zuungunsten der Gesamtstimmung. Ein Grundton wie in Smetanas „Verkaufter Braut" und Reznicеks „Donna Diana", ein Huschen und Wirbeln wird auch Reinecke zu vollem Rechte in diesem Falle verhelfen.

Elftes Gewandhauskonzert. Das ziemlich schwierige Problem, um das dreimalige, effektsicher gesteigerte Auftreten des Stimmathleten Leo Slezak herum ein sinfonisches Programm zu ersinnen, war mindestens in den beiden ersten Teilen erstaunlich gut gelöst worden. Erstens: die Bildnisarie aus Mozarts „Zauberflöte" folgte auf die selten gespielte Cmoll-Sinfonie von Haydn (Stück 9 der Ausgabe von Breitkopf & Härtel). Zweitens: an Lieder von Wolf und Strauß schlossen sich Till Eulenspiegels lustige Streiche, noch immer neben der Klavierburleske das bedeutendste Werk des kapriziösen Meisters. Drittens: allerdings Goldmark und Cornelius nebeneinander, musikalisch weltenweit divergierend, aber doch wenigstens stofflich halbwegs zusammenkommend, von der Königin von Saba zum Barbier von Bagdad. Herr Kammersänger Slezak, ohrenscheinlich nicht gut disponiert, wirkte in diesem Milieu nicht so durchschlagend wie voriges Jahr in der Alberthalle. Immerhin war dank seiner Sicherheit in Aufgaben, die er tausendmal gesungen hat, und dank seiner phänomenalen Naturkraft in blendender, für manche Ohren schmerzhaft empfundener Höhe ein großer Erfolg des in mancher Hinsicht beneidenswerten Sängers zu verzeichnen. Eine volle künstlerische Wirkung vermochte er vor allem deswegen nicht zu erreichen, weil er in der Stimmentfaltung auf eine einheitliche Verschmelzung mit dem Orchester (auch mit dem Klavier) keine Rücksicht nahm. Er macht den Eindruck des selbstherrlichen Sängers, dem die Autokratie zur Natur geworden ist. So ist man gefesselt von der glänzenden Stimme, erfreut über die famose Urwüchsigkeit und zweifellos menschlich interessiert, aber musikalisch durchaus nicht befriedigt. So war es wenigstens an diesem Abend. F. B.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Wie wenig der Krieg, diese trügerische Hoffnung für alles und nochwas, den deutschen Tonmeistern trotz allen „Ausschlusses feindlicher" genützt hat, zeigt am besten die Art, wie man den hundertsten Geburtstag eines der besten in den Konzertsälen ignoriert hat. Ich spreche da natürlich nur von Berlin, dem wirklichen oder imaginären Caput Mundi Musices. Dort hatte man Robert Volkmann (geb. am 6. April 1815) über dem ewigen Beethoven, Brahms und Wagner kurzerhand vergessen. Zufällig wurde bei den Philharmonikern einmal das

Violoncellkonzert gespielt, zufällig im Kgl. Domchore das Spervogelsche Weihnachtslied Op. 59 gesungen: das war alles. Erst P. Scheinpflug und seinem Blüthnerorchester sollte der Ruhm zufallen, noch in den letzten Tagen des Säkularjahres etwas vom Versäumten nachzuholen, indem dem Verewigten der mittlere Teil des zweiten Weihnachtskonzertes, und zwar als ausdrückliche Gedenkfeier eingeräumt wurde. Dazu hatte man zunächst die sinfonische Dichtung „Richard III." einstudiert, und zwar, wie gleich bemerkt sei, liebevoll und sorgfältig. Volkmann nannte das Werk mit Bezug auf die Shakespearesche Tragödie, zu der er dann ja noch die Zwischenakts- und Szenenmusik komponierte, zwar Ouvertüre, es trägt aber in Form wie Inhalt die Merkmale der von Liszt geschaffenen Gattung so prägnant an sich, daß man es unbesorgt danach benennen kann. Richard III. ist neben der Dmoll-Sinfonie Volkmanns bedeutendstes Orchesterwerk und noch in jeder Note frisch, ja modern. Es sollte aus den Programmen des B. O. nicht wieder verschwinden und auch in die des Philharmonischen Orchesters wieder eingefügt werden! Weniger frisch erschien dagegen die einst so oft gehörte dritte Serenade für Streichorchester. Sie brachte aber dennoch dem Soloviolencellisten des Orchesters, Gottfried Zeelander, reiche Lorbeeren ein. Zwischen beiden Werken stand der seltene Gast des Konzertstückes für Klavier und Orchester Op. 42, ein Variationenwerk in Cdur. Hans Volkmann schreibt in der Biographie seines großen Ahnen (Leipzig 1903), daß dieses Werk 1860 vollendet gewesen, dann aber zu wenig beachtet worden sei; der ersten Aufführung durch Joseph Dachs in Wien seien nur wenige nachgefolgt. Bei uns spielte seine Prinzipalstimme ein zwölfjähriger Junge namens Claudio Arrau, ein großes Talent, das zurzeit auf dem Sternschen Konservatorium in der Klavierklasse von M. Krause kultiviert wird. Der kleine Liszt in spe warf die Tonleitern und Passagen bereits groß und elegant wie ein Alter hinaus, das Übrige war aber noch durchaus wunderkindlich. Ob dieses neue Gestirn dereinst einmal die Musikwelt erleuchten wird, mag die Zukunft lehren. Ich selber schwöre auf keine Wunderkinder mehr, da ich zu oft welche untergehen sah. Hier gebührt vor allem dem Lehrer dafür Anerkennung, daß er, der enragierte Lisztapostel, solche älteren Werke ehrt und studieren läßt. Liszt selber fiel der dritte Teil des Abends zu: Ungarische Fantasie und Mephistowalzer. Der erste brachte außer der perpetuierlichen großen Leonorenouvertüre Beethovens jenes Concerto grosso von Corelli, welches in der heiligen Nacht in allen großen italienischen Kirchen zum Presepe, zur „Krippe" gespielt wird und das populärste Werk des alten Meisters ist. Diejenigen, die in ihren Berichten die Programmbezeichnung als Weihnachtsmusik nicht gelten lassen wollten, seien auf Chrysanders Ausgabe der Werke Corellis verwiesen, wo der Originaltitel dieser Nummer den Zusatz trägt: fatto per la notte di natale. Für Berlin erschien sie insofern nicht als Neuheit, als uns dort bereits 1912 Hjalmar v. Dameck, der beste praktische Kenner solch alter Größen, damit bekannt machte. Die Aufführung war stilgerecht: Concertino und Ripieno wohl getrennt, der Continuo auf dem Flügel sorgsam, wiewohl etwas zu vorlaut ausgeführt. Im ganzen bewies dieser interessante Abend wieder, welch neuer, ernster Geist da jetzt im Blüthnersaale waltet. Auch das Konzert am 2. Januar zeigte ihn. Hier war das Hauptwerk eine Ballade in Cmoll von E. E. Taubert, dem Berliner Akademiemeister und Kompositionsprofessor. Es trägt den echten, schwerblütigen Balladenstil an sich, mit einer gewissen nordischen Färbung, aber auch mit Anklängen an Gade und Brahms. Die Mache ist natürlich meisterhaft. Da seine Ausführung nur eine knappe Viertelstunde dauert, kann es als Zwischennummer, deren Wahl ja häufig Kopfschmerzen macht, weiter empfohlen werden. Straußens Don Juan und die Ouvertüre zu Wagners Tannhäuser waren die anderen Orchestergaben. Außer einer unbekannten Dame, die ihre pianistische Unfähigkeit am Griegschen Konzerte mit Erfolg nachwies, wirkte noch Frau Kirchhoff-Gardini mit. Sie sang die Königinarie aus Meyerbeers Hugenotten und neue Lieder von Otto Lohse, dem Leipziger Stadttheaterkapellmeister, Paul Scheinpflug, W. Heymann und E. E. Taubert. Ihre Kunst gipfelt im virtuosen Koloraturgesange, versagt aber infolge mancher knödeliger Mittellagentöne zu oft im Liede, als daß sie dort ungetrübt genußreich sein könnte. Und auch im Koloraturgesange vermag das Steckenpferd eines besonders gepflegten Trillers nicht über anderes hinwegzutäuschen, und zumal, als dieser Triller an übermäßig schneller Bebung krankt, ein sogenannter Bockstriller (trillo caprino) ist.

Unsere Philharmoniker sind Robert Volkmann bisher die Ehrung schuldig geblieben. Doch erwarben sie sich in ihrem Neujahrskonzerte um einen älteren Meister Verdienste. Da führten sie nämlich eine ungedruckte Weihnachtsouvertüre über den Choral „Vom Himmel hoch" von Otto Nicolai auf. Sie erwies sich frisch und lebensfähig, erfreute durch wohllautenden Orchestersatz und ausgezeichnete Formenarbeit. Der Komponist der „Lustigen Weiber" zeigt sich hier in der Ausbeutung des cantus firmus als sattelfester Kontrapunktiker, ohne irgendwo langweilig und trocken zu werden. Am Schlusse erklingt der Choral im Frauenchore, und die hinzutretende Orgel sorgt für die effektvolle Steigerung. Diese Ouvertüre ist nicht mit jener bekannteren über „Ein' feste Burg" zu verwechseln, welche Liszt für Orgel transkribierte. Den letzten Sinfonieabend im alten Jahre hatte das Orchester wieder einmal Beethoven und Brahms gewidmet. Er verlief sehr glücklich. Nach der flachen ersten Leonorenouvertüre Beethovens spielte Egon Petri, der Sohn des verstorbenen Dresdner Konzertmeisters, das Cmoll-Konzert und rückte damit seine Begabung und sein Können in das hellste Licht. Dann hörte man Brahms' Emoll-Sinfonie. Auch sie kam wohlgeraten aus Hildebrandts routinierter Dirigentenhand. Am 3. Januar aber schwang S. v. Hausegger sein Zepter über das berühmte Orchester. Natürlich beethovente auch er: Coriolan, Gdur-Konzert, Leonore II und Cmoll-Sinfonie. Eine Ouvertüre wäre genug gewesen. Der Abend machte das Publikum enthusiastisch. Hauseggers Beethoven ist aber zu hauseggersch, als daß man da so ohne weiteres mitlärmen könnte. Ähnlich stehe ich dem vielgerühmten Beethovenspiele der Pianistin Kwast-Hodapp gegenüber. Viel persönliches Temperament und wenig beethovensche Erhabenheit. Ich gehöre nun einmal zu den „geistig Zurückgebliebenen", welche da die Erinnerung an einen Carl Reinecke nicht überwinden. Tags darauf hatten die Philharmoniker abermals Sinfoniekonzert und ihr gewohntes großes, der Musik innerlich ergebenes Publikum. Über den ersten Teil gleite ich hinweg: Ouvertüre zu Cornelius' Barbier, d'Alberts Violoncellkonzert (Orobio del Castro) und Straußens Don Juan. Aber dann erklang auch hier als zweiter Teil Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, deren ich schon neulich gedachte. Die Aufführung war vorzüglich und wirksam; nirgends regten sich im Publikum blinde Kriegsleidenschaften.

Die Philharmoniker sekundierten ferner dem neuen Stern der Kgl. Oper, dem Baritonisten Josef Schwarz. Diese wirkliche Größe bewährte sich im Konzertsaale außerordentlich. Die schöne Stimme dient einer Vortragskunst, die ebensosehr in einer feinen Intelligenz wie in einem warmen Herzen wurzelt. Alte Opernstammgäste stellen den Besitzer solch hoher Werte neben, ja über ihren einst so vergötterten (und verzogenen) Liebling Paul Bulß. Jedenfalls muß man außerhalb Berlins auf diese neue Erscheinung aufmerksam machen. Der Sänger scheint auch die Selbsterkenntnis einer fest umrissenen Wesensart zu haben: Wagner fehlte auf seinem Programme, Verdi aber war mit drei Arien aus Troubadour, Othello und Maskenball darauf. Die bildeten den zweiten Teil. Den ersten fing das Orchester mit der Ouvertüre zu Glucks Aulidischer Iphigenie an, worauf die große Szene und Arie des Agamemnon („Du entscheidest ihr Los") aus dieser Oper folgte. Das waren großartige Pylonen.

Die Kgl. Oper hatte aber noch eine andere Sensation im Konzertsaale zuwege gebracht. Zum ersten Male durfte die Kgl. Kapelle, natürlich nur zu einem Wohlfahrtszwecke, außerhalb des gewohnten Hauses konzertieren. Da war die ganze musikalische Welt gespannt, wie das berühmte Orchester

in der Philharmonie klingen werde. Es selber fühlte sich durch die Akustik des fremden Raumes geniert, aber dennoch fiel alles so wunderbar klangschön und hochvollendet aus, daß des Entzückens im Publikum, wo sich die ganze Hautevolée der musikalischen Fachkreise versammelt hatte, kein Ende war. Man staunte besonders über die Virtuosität der Bläser. Da sah man selbst über Leo Blechs fragwürdige Auffassung Mendelssohns und Beethovens hinweg. Von diesem wurde die Eroika, von jenem die Ouvertüre und das Scherzo aus der Musik zum Sommernachtstraum gespielt, und zwar letzteres da capo. Dazwischen lag Beethovens Esdur-Konzert mit Frau Carreño am Flügel. Die kurz zuvor aus dem Norden heimgekehrte Künstlerin lieferte uns mit dem Vortrage des Werkes eine schlechthin klassische Leistung. Somit war dieses Mittagskonzert am 26. Dezember 1915 ein ganz außerordentliches Ereignis im Berliner Musikleben.
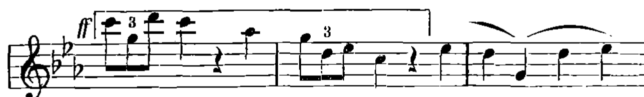
Nachdem wäre zunächst noch über ein neues oratorisches Werk zu berichten. Es fand eine Aufführung durch den großen und sehr tüchtigen Chor der Jerusalemskirche. Dieser steht unter Leitung Max Eschkes, eines eifrigen Musikers, dem wir schon manche belebende Tat, so z. B. eine Aufführung des Cherubinischen Requiems für Männerstimmen verdanken. Dieses Mal hatte er Fr. Naglers Weihnachtsoratorium „Die heilige Nacht“ für Soli, Chöre, Orchester und Orgel gewählt. Das Werk dauert fünf Viertelstunden und ist stellenweise nicht ganz leicht zu singen. Dennoch gelang es ausgezeichnet. Sein Text klebt nicht fest am Evangelium, sondern dichtet die Vorgänge etwa in der Weise aus, wie wir sie aus Roseggers Inri oder Selma Lagerlöffs Christuslegenden kennen. Der musikalische Stil ist etwas zerfahren, aus Altem und Modernem gemischt, der Satz bald homophon, bald polyphon. Nicht selten wird das dramatische Gebiet betreten. Leider fehlen der Orchesterpalette Geschlossenheit und Klangreiz. So fiel diese Neuheit stark gegen die vorweg, und zwar ganz vortrefflich gesungene Kantate Bachs „Ein feste Burg ist unser Gott“ ab. Warmes Lob verdienten sich die Gesangsolisten Lillian Wiesike, Elfriede Ulrich, Jan Tripp und Wilhelm Guttmann, nicht minder der Organist Wolfgang Reimann, ein aus der Leipziger Schule Straubes hervorgegangener Künstler. Als Orchester war das Blüthnersche da. Es führte seine ungewohnte Aufgabe mit bemerkenswertem Geschick aus.

Von Solistenkonzerten trage ich den Sonatenabend nach, den der rumänische Violoncellist Georgescu und der Pianist Max Trapp gaben. Die Herren spielten drei Klaviervioloncellsonaten von Brahms (Emoll), Trapp und César Franck. Letztere interessierte das Publikum am meisten, weil sie infolge des Krieges zwei Winter hindurch nicht gewagt war. Die von Trapp stellt hingegen noch eine zu wenig geklärte Arbeit dar, um mehr als persönlich zu interessieren. Bei der Ausführung hätte der Pianist dem weichen, kleinen Tone seines Mitspielers mehr entgegenkommen müssen, als es geschah. Immerhin war hier ein anständiger künstlerischer Erfolg festzustellen. Ein Gesangskonzert von Gusta Bella und J. v. Raatz-Brockmann verlief wieder als einseitiger „Schubert-Brahms-Abend“. Das Programm enthielt nur bekannte Sachen. Sie wurden vom Sänger, der sich in Berlin des besten Rufes erfreut, gut gesungen; bei der Sängerin aber zog zunächst das Pseudonym an, das in wörtlicher Übersetzung „Schöne Guste“ lautet. Doch war sie künstlerisch ihres Partners nicht unwürdig, denn sie versteht mit einer schönen, gut geschulten Altstimme geschmackvoll vorzutragen. Dieser Liederabend blieb deshalb trotz seines abgestandenen Programmes in bestem Andenken.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Am 21. Dezember brachte Nedbal im sogenannten „Statutarischen Mitglieder-Konzert“ des Tonkünstlers-Orchesters — zum ersten Mal an einem Sinfonieabend des letztgenannten Vereins — Bruckners zweite Sinfonie in Cmoll und hat sich dadurch wieder als ein wahrhaft berufener Interpret des nicht eben leicht zugänglichen Meisters erwiesen. Der prächtige, echt sinfonische Aufbau und die blühend melodische Polyphonie des ersten Satzes mit seinem überraschenden Stimmungswechsel, das rührend poetisch empfundene und so zauberisch ausklingende Andante, das schneidige Scherzo mit dem reizend volkstümlichen Trio, endlich das kühn in die Welt hinausstürmende Finale — das alles kam, von Nedbal musterhaft sorgfältig einstudiert und feurigst dirigiert, zur vollen Geltung. Besonders freute mich die entscheidende, trotzige Triolenfigur



im Hauptthema des Finales zum ersten Male von Nedbal in der rechten, plastischen Deutlichkeit zu hören, während sie nur zu häufig verwischt wird, wodurch die so genial erfundene Melodie ihre unwiderstehliche, heroische Schlagkraft gänzlich einbüßt.

Eröffnet wurde der gelungene Sinfonieabend mit einer neuen, sogenannten „Frühlings-Ouvertüre“ des blinden Wiener Komponisten Rudolf Braun, welche eigentlich Vogelgesang-Ouvertüre heißen sollte, denn es zwitschert und tiriliert darin an allen Ecken und Enden, auch wurde der Verfasser, wie er ausdrücklich selbst bemerkt, zu dem 1906 komponierten Stück durch den merkwürdigen Ruf eines Pirol (auch Pfingstvogel genannt) angeregt, den er recht hübsch motivisch ausnützt. Das Ganze für einen blinden Tonsetzer jedenfalls eine außerordentliche Leistung, die ihm mit Recht mehrmaligen lebhaften Hervorruf verschaffte und bei der man einige tonmalerische Beethoven- und Wagner-Anklänge gern mit in den Kauf nimmt.

Einen großen persönlichen Erfolg erzielte hierauf der bekannte Berliner Klaviervirtuose Bruno Eisner mit der bis in die kleinste Note technisch vollendeten und auch sehr fein akzentuierten wie phrasierten Wiedergabe des Beethovischen Gdur-Konzertes, welcher ich nur noch mehr innere Wärme wünschte und in der mir auch das stete Zurückhalten im Tempo zum Heraussingen der Kantilene mitunter zu absichtsvoll vorkam. Meisterhaft erschien auch bei dieser Programmnummer die Begleitung des Orchesters. Bekanntlich bei Beethovens Konzerten, die ja im Grunde Sinfonien mit führender Klavierstimme sind, ein Hauptfaktor.

Ein etwas seltsames Klavierkonzert lernten wir am vierten Sinfonieabend des Konzertvereins (15. Dez.) kennen. Aus der Feder des finnländischen Komponisten Selim Palmgreen, in Cismoll geschrieben und mit „Konzert Nr. 2“ bezeichnet, zugleich mit der bedeutsamen Überschrift „Der Fluß“ versehen. Wie der Verfasser auch wieder selbst im Programmbüchlein versichert, schildert sein „Fluß“ zwar in freier Sonatenform den wechselvollen Lauf eines großen Stromes. Damit wollte er aber keineswegs eine kinematographische Darstellung des „flüssigen“ Elementes geben, wie sie etwa dem so erstaunlich naturgetreuen „Wasserfall“ in R. Strauß' „Alpensinfonie“ zu entnehmen. Vielmehr wollte er in dieser Form die psychologische Entwicklung eines gesunden Menschenkindes musikalisch durchführen. Ich glaube aber, daß das letztere bei der jetzigen Wiener Vorführung kein Mensch herausgehört hat. Fast ausschließlich tonmalerisch wirkte alles, besonders da der gewaltige Bravourpianist, Herr Ignaz Friedman, die einschlägigen Soli immer nur in diesem Sinne fluten und schäumen ließ. Vielleicht ist das überhaupt nicht anders möglich. Melodisch knüpft Palmgreen teilweise an ein bekanntes skandinavisches Volkslied an, weiß aber dadurch nicht tiefer zu interessieren. Die Gesamtform des neuen Konzertes erschien etwas von Grieg beeinflußt (an dessen eigenartige Harmonik man auch öfters erinnert wird), für den virtuosen Klaviersatz hat sich der Komponist offenbar Liszt, für die Orchesterfarben Wagner zum Muster genommen. Mehr als den Eindruck eines interessanten Kuriosums machte die Neuheit im Konzertverein nicht. Um so dankbarer wurden die übrigen von Löwe wieder bis auf einige Unsicherheit der Hörner trefflich herausgebrachten orchestralen

Programmnummern des Abends aufgenommen: die Ouvertüren zum „Freischütz“ (diese ganz nach Wagnerschem Muster, wie es in seiner Meisterschrift „Über das Dirigieren“ nachzusehen, dargestellt) und zum „Sommernachtstraum“, dazwischen — in Fortsetzung des Brahms-Zyklus — dessen in Wien besonders beliebte zweite Sinfonie in D dur.

Hochkünstlerische Leistungen hat man immer von der Bläservereinigung der Hofoper zu erwarten. So brachten denn auch die Herren A. v. Leeuwen: Flöte, A. Wunderer: Oboe, F. Behrends: Klarinette, K. Stiegler: Horn, P. Strobl: Fagott in ihrem kurz vor Weihnachten gegebenen Konzert ein ausgesucht schönes Programm zu ideal schöner Wiedergabe. Zuerst das liebliche Klavierquintett in Es dur Op. 16 von Beethoven mit Bläsern, dann die interessanteste Nummer des Abends: J. S. Bachs Trio für Flöte, Violine und bezifferten Baß, welches der Meister nebst anderen Stücken aus einem ihm von Friedrich dem Großen aufgegebenen Thema entwickelte, weiter Brahms' blühend-poesievolles und klangschönes Klaviertrio mit Violine und Horn Op. 40 Es dur, zuletzt das in seiner Art gleich reizvolle, für die Spieler besonders dankbare, einst in Wien preisgekrönte Sextett für Klavier mit Bläsern Op. 6 von L. Thuille. Am Klavier: Prof. Franz Schmidt (der Komponist der Oper Notre-Dame, zweier beifälligst aufgenommenen Sinfonien usw.). Vor dem Violinpult: Konzertmeister Prof. A. Rosé. Also zwei den vortrefflichen Bläsern durchaus ebenbürtige, erstklassige Künstler, das mußte den denkbar besten Gesamtklang geben. Und so war es auch und demgemäß das Publikum entzückt. Am meisten, wie es schien, von dem Adagio und Finale des Brahmsschen Trios und dem dritten Satz (einer köstlichen, stilvollen Gavotte) des Thuilleschen Sextettes. Schade, daß der früh verschiedene, hochbegabte tirolisch-bayrische Tondichter diesen schönen „nachgeborenen“ Triumph nicht mehr erleben konnte!

Ein paar Worte schulden wir noch über die letzten Konzerte unserer zwei bedeutendsten Männergesangvereine, nämlich des Wiener Männergesangvereins und des Schubertbundes, beide zum Besten der Kriegsfürsorge. Geradezu als patriotische Gründungsfeier war das Konzert des Schubertbundes gedacht, daher denn auch die auf die Kriegszeit anspielenden Männerchöre mit und ohne Begleitung am meisten einschlugen. So als Neuheiten „Sturmlied 1914“ von Ad. Kirchl, „Oesterreichisches Reiterlied“ von G. Wohlgemuth, „In der Heimat gibt's ein Wiedersehn“ von V. Keldorfer, „Die deutsche Reiterei“ von R. Wickenhaußer, besonders auch „Die Donauwacht und die Wacht am Rhein“ nach einem Gedicht von M. Geißler vertont und dem Schubertbund gewidmet von Ferd. Rebay, dem zweiten Chormeister des Vereins, der an diesem Abend auch an Stelle des leider erkrankten Haupt- und Ehren-Chormeisters Ad. Kirchl dirigierte, ohne daß durch diese Stellvertretung die Chorgesänge in bezug auf Präzision, Schwung und Klangschönheit irgendetwas einbüßten.

Im Konzert des Männergesangvereins erschienen so recht „aktuell“ die (9) charakteristischen „Balkanbilder“ für Männerchor, Sopran-Bariton-Solo und Orchester mit Benutzung bulgarischer Volksweisen gedichtet von D. J. Dont, vertont von Eduard Kremser, dem unvergeßlichen früheren Chormeister des Vereines. Wie auch der jetzige, V. Keldorfer, abwechselnd mit seinem getreuen Stellvertreter, Hofkapellmeister Luze, alles herrlich herauszuarbeiten weiß, bezeugten sämtliche Chorvorträge des in Rede stehenden Konzertes. Mit dem prächtig klingenden, echt national empfundenen „Bundeslied der Deutschen“ von Kamillo Horn (Worte von F. Dahn) wurde eröffnet, mit E. E. Engelsbergs „Deutschem Freiheitslied“ (von K. Weinwurm für Männerchor und Orchester bearbeitet) ebenso würdig geschlossen. Josef Reiters stimmungsvoller, reizend zart verklingender Männerchor mit Streichorchester „Liebesfrühling“ mußte wiederholt werden. Ebenso C. M. v. Webers so süß einwiegendes „Schlummerlied“ (a cappella-Chor, auch durch die meisterliche Klavierübertragung Liszts sehr verbreitet und beliebt). Eine liebenswürdige Neuheit bildete A. Kopischs bekannte Märchendichtung „Die Zwerge auf dem Baum“, für Männerchor und Orchester vertont von Heinr. Müller. Als Zwischennummern bekam man das Finale aus Rob. Fuchs' Serenade Nr. 5 zu hören (Johann Strauß gewidmet, daher mit Zitaten aus der Fledermaus), sodann die Ozeanarie aus Webers Oberon, vorgetragen von der Hofopernsängerin Frau Elizza, die dann auch das Sopransolo in Schuberts, von Liszt für Männerchor und Orchester bearbeiteter „Allmacht“ sang und redlich überall ihr Bestes gab. Freilich nicht gerade das Beste schlechtweg, denn für beide gewaltige Aufgaben gehören denn doch noch glänzendere Mittel; unübertrefflich spielte jedesmal unser philharmonisches Orchester.

Im sogenannten „Statutarischen Mitglieder-Konzert“ des Konzertvereins (29. Dezember, dann tags darauf mit demselben Programm wiederholt) waren nur zwei Werke zu hören, aber beide von ungewöhnlichem Interesse: Brahms' Konzert für Violine und Violoncell Op. 102 A moll und unseres Franz Schmidt zweite Sinfonie (Es dur), welche, nachdem sie zuerst von F. Schalk in einem Gesellschaftskonzert, dann von F. Weingartner in einem philharmonischen Konzert, also jedesmal im Musikvereinssaal, beifälligst aufgeführt worden war, nun auch — unter F. Löwes Leitung — in dem akustisch weniger günstigen großen Konzerthaussaale glänzend ihre Feuerprobe bestand. Der Komponist wurde schon nach dem mittleren, durchweg aus Variationen bestehenden Teile der Sinfonie lebhaft gerufen, ebenso — wiederholt — nach Schluß des Ganzen. (Über das besonders technisch bedeutende Werk selbst habe ich, da ich im Neujahrsheft von 1914 unserer Zeitschrift ausführlich über dessen Wiener Uraufführung — unter Schalk — berichtete, an dieser Stelle nichts Neues zu sagen.)

Ein eigentümliches Schicksal hatte Brahms' Doppelkonzert in Wien. Bei der ersten hiesigen Aufführung in einem philharmonischen Konzert (am 23. Dezember 1888) wurde es — noch dazu von zwei erstklassigen Berliner Künstlern und zugleich ausgesprochenen Vertrauensmännern des Meisters, dem Professor J. Joachim und R. Hausmann solistisch vorgetragen — ziemlich unzweideutig abgelehnt: die beiden Spieler scheinen auch nicht recht disponiert gewesen zu sein. Brahms' Doppelkonzert kam aber dadurch als „ungenießbar“ invita Minerva geschaffen und wie man sich sonst darüber ausdrückte, bei uns förmlich in Verruf, bis es einem Leipziger Künstler, Konzertmeister Berber, gelang, den Leuten über die wahre Bedeutung des Meisterwerkes „den Star zu stechen“. Seither freut man sich bei uns auf jede Wiederholung desselben, war einmal geradezu begeistert, als zwei der allergrößten Künstler (der eine leider jetzt in Wien unmöglich), der Belgier Ysaye am Geigenpult und der Spanier Casals als Cellist, die Soli ausführten. Aber auch die letzte Aufführung durch die trefflichen ständigen Solisten des Konzertvereines Adolf Busch und Paul Grümmer gehörte zu den gelungensten und darum beifälligsten; immer wieder mußten sie nach Schluß dankend vor dem Publikum erscheinen.

In glücklichster Weise wurden am Neujahrstage für 1916 die Populärkonzerte des Tonkünstler-Orchesters eröffnet, welche jeden Sonn- und Festtag-Nachmittag im großen Musikvereinssaal stattfinden und unter der abwechselnden Leitung zweier feuriger und feinfühliger junger Dirigenten, der Herren Dr. B. Paumgartner und T. Konrath, stets das zahlreichste und dankbarste Publikum anlocken. Diesmal dirigierte Dr. Paumgartner, der sich neuerdings — mit der B dur-Sinfonie Nr. 4 und dem Meistersinger-Vorspiel — als gleich berufener Beethoven- wie Wagner-Interpret erwies, besonders aber auch das in der Mitte der Vortragsordnung stehende prächtige D moll-Klavierkonzert von J. S. Bach — am Flügel von Frau Magda v. Hattingberg musterhaft klar, klangschön, technisch ausgefeilt und eminent musikalisch wiedergegeben — vom Orchester so harmonisch und rhythmisch zutreffend begleiten ließ, daß der Gesamteindruck ein künstlerisch vollendeter war, Kenner und Laien anscheinend gleich entzückend. Man kann solche ideale Leistungen, welche die ganze Größe Bachs selbst dem gemischten Publikum eines Sonntagnachmittagskonzertes zum vollen Bewußtsein bringen, nicht hoch genug anschlagen, muß sie einfach als erziehlich im besten und schönsten Sinne des

Wortes bezeichnen. Nachdem die liebenswürdige Klavierfee, wie man Frau v. Hattingberg wegen ihrer anmutig-schlanken Erscheinung und ihres ganzen Gebarens am Flügel auch nennen könnte, wiederholt stürmisch gerufen worden war, erfreute noch der stimmbegabte, schneidige Opernbaritonist Rudolf Bandler durch den lebensvollen Vortrag der Registerarie Leporellos aus Don Juan und zweier Löwescher Balladen („Hochzeitslied" nach Goethe und „Prinz Eugen" nach Freiligrath), denen er dann noch des im Kriege gefallenen Dr. Zuckermann ergreifendes Reiterlied in einer nicht gerade kongenialen Vertonung — von einem gewissen Schiller? — zugab. Überall brachte Herr Bandler besonders den Hauptvorzug seiner reproduktiven Kunst — die musterhaft deutliche Aussprache — zur besten Geltung, und an Dr. Paumgartner hatte er in den mit Klavier gesungenen Stücken zugleich einen trefflichen Begleiter, den man gebührendermaßen auch durch lebhaften Beifall auszeichnete.

Zu Anfang wurden — das neue Kriegsjahr würdig-mutvoll einleitend — die österreichische und die reichsdeutsche Hymne vom Orchester gespielt und vom Publikum wie immer stehend angehört.

Rundschau

Oper

Berlin Nachdem im Königl. Opernhause die lange Reihe der Parsifalvorstellungen abgelaufen ist, geht das Repertoire seinen gewohnten Gang. Letzthin setzte es sich außer den üblichen Musikdramen Wagners aus Rosenkavalier, Mona Lisa, Hänsel und Gretel, Carmen, Mignon, Rigoletto, Traviata, Troubadour und Hoffmanns Erzählungen zusammen. In Mona Lisa begann der Schwede Forsell mit der Darstellung des Francesco seine neue Gastspielreihe. Sonst wird Meyerbeers Afrikanerin vorbereitet. Sonderbar: wiederum wie im Charlottenburger Deutschen Opernhause! Hier kam Mozarts Entführung heraus, worüber noch näher zu berichten sein wird. Sonst sah man neben Wagners Werken Figaros Hochzeit, Undine, Hoffmanns Erzählungen, Die verkaufte Braut, La Traviata und Rigoletto. Oft begrüßte Gäste sind hier Knote aus München und Plaschke aus Dresden. (Auch Kase aus Leipzig trat erfolgreich auf. Die Schr.) Die Weihnachtszeit war durch ein altes tyroler Krippenspiel „Der Stern von Bethlehem" vertreten, das allerdings nicht in der Oper sondern im Deutschen Theater gespielt wurde. Es kam aber doch musikalisch in Betracht. Der verstorbene Bernhard Stavenhagen hatte es nämlich nach der Richtung hin ausgerüstet, indem er seine Bühnenmusik nach alten Motiven komponierte. Dazu trug unser Domorganist Irrgang noch einleitende Bachsche Orgelstücke vor, und die zur Handlung gehörenden Chöre bestanden in folgenden Nummern: „Es ist ein Ros' entsprungen" nach Prätorius, „Joseph, lieber Joseph mein" nach Georg Schumann und ein Glatzer Wiegenlied der Hirten nach Heinrich Reimann. Die Darstellung entsprach der berühmten Spezialität des Deutschen Theaters, und die Wirkung war groß. Direktor Reinhardt ließ außerdem noch jenes „Mirakel" wieder aufleben, das bei seinem ersten Erscheinen die katholischen Kreise so erregte, für uns aber durch die umfassende Bühnenmusik Humperdincks von Belang ist.

B. Sch.

Konzerte

Osnabrück Unser Musikverein muß auch in diesem Winter denKriegsverhältnissen Rechnung tragen. Statt größere Chor- und Orchesterwerke aufführen zu können, für die keine passende Kapelle und nicht genügend Herrenstimmen vorhanden sind, gilt es diesmal, kleinere intime Sachen zu bieten. Die bisher in diesem Winter gegebenen Konzerte zeigten durch ihre rege Beteiligung und den günstigen künstlerischen Erfolg, daß der Verein damit das Richtige getroffen hatte. Im 1. Vereinskonzert war Alfred Kase mit seinem herrlichen Bariton der Held des Abends, welcher durch eine große Anzahl der Kriegszeit entsprechender Lieder, von Karl Hasse am Flügel wirkungsvoll begleitet, die zahlreichen Hörer erfreute. Der Chor brachte außer Schuberts 92. Psalm noch 3 kleinere neue Werke von Wolfrum, v. Baußnern und Hasse begeisterungsvoll zum Vortrag. Von letzteren fand Hasses „An Deutschland" den stärksten und verdientesten Beifall. — Im 2. Konzert bot uns das Vokalquartett von Jeanette Grumbacher, Therese Schnabel, G. A. Walter und Arthur v. Eweyk vorzügliche Genüsse, die das Entzücken aller Hörer wachriefen. Die Krone der Darbietungen waren die Gesänge aus Schumanns „Spanischem Liederspiel" und Brahms' „Zigeunerlieder". Während diese beiden Konzerte im Theater stattfanden, hatte man den 1. Kammermusikabend des Vereins in die dafür höchstgeeignete, schöne und geräumige Aula des Ratsgymnasiums verlegt. Karl Hasse und der Geigenvirtuos Lubowiski waren die Solisten des Abends. Lubowiski ist ein Geiger großen Stils, glänzend durch seelenvollen Ton, sein Auftreten schlicht und einfach ohne Virtuosenmätzchen. Großer Beifall lohnte ihn und seinen Begleiter, der außerdem noch die Fantasie-Sonate von Mozart vortrug. Drei wertvolle Kirchenkonzerte verdanken wir in letzter Zeit dem überaus rührigen und geschätzten Organisten Rudolf Prenzler an St. Katharinen. Er ermöglichte es gleich zu Anfang des Winters, den Berliner Hof- und Domchor hier in einem Konzert zu hören. Die Vereinigung sang unter Prof. Rüdels sicherer Leitung eine Reihe lateinischer und deutscher Chöre von Palestrina, Lotti, Bach, Mendelssohn, Becker u. a. mit solcher Sicherheit und Vollendung, daß die Hörer — die große Kirche war voll besetzt — im Innersten ihrer Seele tief ergriffen waren. Zur Abwechselung bereicherte Prenzler das Programm durch einige meisterlich ausgeführte Orgelsoli. In seinem Bußtagskonzert bot Prenzler wiederum sehr schätzenswerte Orgelwerke: R. Schumanns „Bachfuge", M. Regers „Benedictus" Op. 59 und den „Dankpsalm" Op. 145, 2. Letzteres Werk, dem deutschen Heer gewidmet, war von ergreifender Wirkung durch die meisterliche Vorführung. Als weitere Solisten wirkten noch mit durch gediegene Vorträge: Tilly Westphal aus Marburg in Gesängen von Bach, Beethoven, Schubert, Brahms und Wagner und als zweiter Ernst Rieder-Hannover, dabei den Wohlklang und die gute Schulung ihrer Stimmen zeigend. Letzthin hat Prenzler die lobenswerte Einrichtung getroffen, Freikonzerte in der Katharinenkirche zu geben, deren Hauptzweck zunächst darin besteht, den hier weilenden Feldgrauen (Verwundeten, Erholungsbedürftigen und Ersatzmannschaften) angenehme geistige Unterhaltung zu bieten. Das erste kurz vor dem Weihnachtsfest gegebene Konzert versetzte die zahlreich Anwesenden durch die gebotenen Gaben bereits in frohe Weihnachtsstimmung. Unterstützt wurde der Konzertgeber durch das Künstlerehepaar Emge-Hannover sehr wirkungsvoll und angenehm. Nicht unerwähnt will ich lassen, daß auch Hermann Gura einen Löwe-Schubert-Abend und Kothe einen Laute-Lieder-Abend hier veranstaltet hatten, die stets beim hiesigen Publikum starke Anziehungskraft ausüben. Hoffmeister

---

Noten am Rande

Das nachgelassene Duett Mozarts zur Zauberflöte, von dem in Nr. 51 auf S. 402 unserer Zeitschrift die Rede war, ist bereits von Dr. Albert Kopfermann im Jahre 1899 in der Beilage zu den Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde im 7. Hefte veröffentlicht worden. Der von dem Herausgeber an-

gefertigte Klavierauszug vermerkt auch die Instrumentation. Es sei besonders auf die Klarinetten verwiesen, da Mozart für die Zauberflöte, dem Ernste der Handlung entsprechend, Bassetthörner vorgeschrieben hat. Der Text lautet:

Andante (Recitativo)
Tamino: Pamina, wo bist du?
Papageno: Ach, Weibchen, wo bist du?
(Arie)
Beide zusammen: Getrennt von dir zu sein,
Ist mir die größte Pein.
Tamino: Schaff' meinem Herzen Ruh', Pamina!
Papageno: Ach, Weibchen, wo bist du?
„Getrennt usw." noch einmal wiederholt bis zum Schluß.
Allegro:
Tamino: Nur sehen will ich dich
Und fragen: „Liebst du mich?"
Dann tret' ich kühn die Bahn
Zum neuen Leben an.
Nun zur Pamina! Stille, stille!
Papageno: Und Papagena! Stille, stille!

Im 7. Hefte der genannten Mitteilungen hat Rudolph Genée sich näher über die Echtheit und die Einordnung des Duetts in der Oper ausgesprochen. Nach Stil und Anlage haben wir es mit einem echten Kinde Mozartscher Empfindungseligkeit zu tun. Das Duett fügt sich, gleichviel ob nachkomponiert oder aus dem Rahmen der Gesamtzahl der Nummern gestrichen, dem Gesamtwerke vollkommen ein. Auch die in der vorerwähnten Nummer unserer Zeitschrift erwähnte Koloraturstelle verstößt in keiner Note gegen die Echtheit von Taminos Empfinden. Dieses Duett gehört nur in die Zauberflöte, würde dank ihrer deutschen Wesensart in keine andere Oper passen. Der Grundzug natürlicher Empfindung ist hier so sicher getroffen, verrät eine innere Wesensverwandtschaft mit den übrigen Teilen des Gesamtwerkes und erhöht kraft ihres harmonischen Gegensatzes von Bdur mit dem unmittelbar darauf einsetzenden Gdur-Quintett den dramatischen Eindruck, so daß nur zu wünschen wäre, andere Opernbühnen möchten dem Beispiele der Dresdner Hofoper folgen. Wie es sich mit der auch von R. Genée erwähnten, von Mozart vielleicht verworfenen, ebenfalls unbekannten Vertonung des Duetts „Bei Männern, welche Liebe fühlen" verhält, lohnte eine weitere Nachforschung. W. T.

Kreuz und Quer

Christiania. Christian Sinding, der nordische Komponist, den auch die Berliner Akademie der Künste in die Zahl ihrer Mitglieder aufgenommen hat, vollendete am 11. Januar sein 60. Lebensjahr. Seit längerer Zeit lebt er in Christiania.

Darmstadt. Arnold Mendelssohns 60. Geburtstag (26. Dezember) brachte dem Darmstädter Tondichter eine Fülle von Ehrungen. Briefliche und telegraphische Glückwünsche (darunter zahlreiche aus dem Felde) liefen ein, und eine Fülle der herrlichsten Blumenspenden verwandelt die Zimmer in einen duftenden Blütengarten. U. a. sandten Glückwünsche: das Großherzogliche Hoftheater, die namhaftesten hiesigen und auswärtigen Musikvereine, zahlreiche Geistliche, Komponisten, Dirigenten und Tonkünstler, viele seiner früheren Schüler usw. Von dem Richard Wagner-Verein, dem Evangelischen Kirchengesangverein für Hessen, der Akademie für Tonkunst und einer Anzahl seiner hiesigen Freunde und Verehrer waren dem Jubilar eine Reihe von Bänden der Gesammelten Werke Johann Sebastian Bachs in der Ausgabe der Bachgesellschaft zum Geschenk gemacht worden, sodaß Professor Mendelssohn dieses monumentale, 46 Jahrgänge umfassende Werk nunmehr vollständig besitzt.

Dresden. Gerhard Schjelderup, der in Dresden lebende norwegische Komponist, hat ein dreiaktiges Musikdrama „Sturmvogel" vollendet. Die Handlung dreht sich um die Tilgung einer alten Schuld, die sich durch mehrere Geschlechter hinzieht.

— Karl v. Kaskels neue Oper „Die Schmiedin von Kent" wird am 29. Januar im Dresdner Königlichen Opernhause die Uraufführung erleben. Die Handlung spielt in Irland. Der Komponist wird der Uraufführung beiwohnen.

— Albert Niemann, der hervorragende Heldentenor, ist am 15. Januar 85 Jahre alt geworden. Wie kaum ein zweiter hat er für die Verbreitung der Wagnerschen Kunst gewirkt. 1831 in Erxleben bei Magdeburg geboren, wurde Niemann zunächst Schlossergeselle in einer Maschinenfabrik, aber seine schöne Stimme ließ Musikfreunde auf ihn aufmerksam werden, und so konnte er sich mit ihrer Unterstützung der Gesangskunst widmen. Mit einer Choristenrolle in Dessau begann seine Bühnenlaufbahn. Er sang dann in Halle, wo ihn Generalindentant v. Hülsen hörte, der ihn in Berlin weiter studieren ließ. Bald konnte Niemann auf Gastspielreisen Triumphe ernten. 1861 wirkte er bei den denkwürdigen Tannhäuser-Aufführungen in Paris mit. Von 1866 an gehörte er der Berliner Oper an. Ihm zu Ehren ward am 14. Januar auf dem Weißen Hirsch bei Dresden, wo Niemann gegenwärtig weilt, ein Wohltätigkeitskonzert veranstaltet, bei dem Perron, Vogelstrom und Eva Plaschke- v. d. Osten mitwirkten.

Wien. E. W. Korngold hat zwei einaktige Opern beendet, eine heitere „Der Ring des Polykrates" (Mozart-Zeit) und eine tragische „Violanta" (Renaissance), deren gleichzeitige Uraufführung die Hoftheater von München und Wien für den März vorgesehen haben.

— Am 9. d. M. starb, so lesen wir in der „Neuen Freien Presse", Emil Streicher, der letzte Inhaber der bekannten Klavierfabrik J. B. Streicher u. Sohn. Diese Firma, eine der ältesten und geschätztesten Deutschlands und Österreichs, reihte sich als unmittelbare Fortsetzerin der Firma Nanette Streicher u. Sohn an, welche schon unter dem Namen Stein seit 1723 in Augsburg bestand und seit 1794 in Wien weiter fortgeführt wurde. Sie wurde geleitet von Nanette Streicher, der Tochter des berühmten Orgelbauers Stein in Augsburg, der Gattin Andreas Streichers, des Jugendfreundes Schillers, und erreichte ihre volle Blüte unter Johann Baptist Streicher, dem Vater Emil Streichers, der als Erfinder der „Wiener Mechanik" eine bestimmte Epoche des Wiener Klavierbaus repräsentierte. Als Geschäftsmann kennzeichnete sich Emil Streicher, der sich zuletzt als Privatmann zurückzog, als Bewahrer und gewissenhafter Fortsetzer des Werkes seines Vaters.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 4

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 27. Jan. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Gedankensplitter und -Späne

Von **Raro**

(Schluß)

III.

Chopins Tanzmusik. Ein Straußscher Walzer tanzt und tollt, als ging's mit jedem Schritt vom Grabe ab. Bei Chopin geht's mit jedem Schritt dem Grabe zu. Daher der durchklingende Wehmutston: „Können rastend nicht verweilen, Müssen im Vergnügen eilen, Denn des Welkens Klage naht". — Diese Lenauschen Worte könnten Chopins Tanzmusik als Motto dienen. Gerade darum schlagen in ihr die heißesten Sturmpulse des Lebens; es gilt ja die letzten Tropfen zu erhaschen, bevor uns Schicksalshand den Becher vom Munde reißt ... Es ist das höchste Raffinement der Lust, über Gräbern zu tanzen, sich durch den Anblick des Todes zur Feier des Lebens aufzureizen.

* * *

Zuweilen hört man protestieren gegen die Überschätzung, die Tschaikowsky angeblich bei uns genießt. Begründet wird der Protest u. a. damit, daß es seiner Musik an tiefer Empfindung fehle. Dieser Vorwurf rührt vermutlich von modern sein wollenden Leuten her, die den schreienden Gefühlsausdruck Wagners (Nietzsche: das espressivo um jeden Preis!) für einen Beweis abgründigster Seelentiefe halten. Die beständige Hochspannung des Gemüts, das fanatische Ausschreien der Empfindung, das Verkündigen der tiefsten Herzensregungen im Ausruferton kennt Tschaikowsky allerdings nicht, bei ihm ist die Leidenschaft gedämpft und gebunden, wie sie es bei Schumann, bei Beethoven ist. Darum muß er sich den Vorwurf der Plattherzigkeit gefallen lassen.

* * *

Es sind wohl Glückliche, die das Schicksal mit Wohlgestalt beschenkt. Wo andere kämpfen, ohne zu siegen, da siegen sie, ohne zu kämpfen. Einmal hörte ich eine Sängerin, die schöner war als ihre Stimme. Sie sang die Frühlingsnacht von Schumann. Zwar hat sie nicht geschwärmt, sondern geschlafen in der Frühlingsnacht. Aber man klatschte Beifall. Sie sang die Mondnacht von Schumann. Zwar war das keine duft- und saftgeschwellte Julimondnacht, sondern eine hohlwangige, entnervte Oktobermondnacht. Aber man klatschte Beifall. Ihre Stimme klang wie eine invalide Bettstatt, wenn man sich darin herumdreht. Aber sie war schön; sie traktierte die Augen des Hörers so gründlich, daß er im Rausche seine Ohren verlor.

* * *

In Schumanns Musik mischen sich die letzten Todesseufzer einer sterbenden Zeit mit den ersten frohen Lauten einer neuen. In ihr webt die Morgendämmerung einer Übergangsperiode. Wagner bringt uns den Tag.

* * *

Der Liederkomponist stelle sich neben, nicht vor den Dichter. Er sei stets das Echo des Dichters; er hüte sich, die Stimme des Dichters mit der eigenen zu übertönen.

* * *

Nichts ist widerwärtiger, als wenn die Schwäche sich für Selbstbeherrschung ausgibt und sich ihrer Friedensliebe rühmt. Heine sagt einmal: „Jene gepriesenen Lämmer der Sanftmut würden sich minder frömmig gebärden, besäßen sie die Zähne und Krallen des Tigers". Gewiß: nach der Kraft gibt es nichts so Edles als ihre Beherrschung. Hätte Heine seine Kraft mehr beherrscht, so würde er unsere Bewunderung noch mehr verdienen. So wie er war, steht er immer noch hoch über jenen, die so sehr eiferten und geiferten über den Mißbrauch einer Kraft, die sie nicht besaßen und folglich nicht zu beherrschen brauchten.

* * *

Es dürfte nicht schwierig sein, über manches in der Musik, z. B. das Vorspiel zu Lohengrin, das Adagio der Neunten, ganze Bände voll zu schreiben. Besser doch, man läßt es bleiben und begnügt sich, schweigend zu empfinden: Gefühl sei alles; denken ist eitel Rauch, umnebelnd Himmelsglut!

* * *

In Hebbels Dramen hindert der zu schwere Gedankenballast den poetischen Flug. Ihre Helden ersticken unter all dem kostbaren Geistesprunk, mit dem der Dichter sie überhäuft.

* * *

In seinen Tagebüchern erscheint Hebbel als sein eigener Eckermann, der sich mit peinlichster Sorgfalt auskultiert.

* * *

Es ist eine Tatsache, daß die Musik den Menschen meist völlig erschöpft. Dies lehren uns die Nur-Musiker, deren Leben von Anbeginn in Musik zerfloß. Dies lehren uns auch jene vielseitiger Begabten, bei denen die Musik allmählich die ganze Seele okkupierte. Ein Beispiel dieser letzten Art ist Schumann. An der Hand seiner Schriften und Briefe läßt sich sehr gut verfolgen, wie der Literat allmählich durch den Musiker erdrosselt wird. Erst gegen das Ende seines Lebens ändert sich dies: sein Musikschaffen stockt, der Literat bekommt wieder Luft. Er widmet sich der Redaktion seiner Gesammelten Schriften und plant eine Anthologie aller Dichtersprüche über Musik. Zweifellos verdanken wir diesen Beschäftigungen die literarisch glänzende Fassung, den reichen poetischen Schmuck des Brahms-Artikels. Aber auch die letzten Briefe lassen einen geistigen Aufschwung erkennen. Diesen verstand der gute Erler freilich nicht; er fand darin „das bedenkliche Hinüberspielen in das Gebiet des dem Schumannschen Genius benachbarten Wahnsinns". Ja, hat er denn ganz übersehen, daß dieser Wahnsinn noch viel toller in den Briefen des jugendlichen Schumann spukt?

* * *

Laßt uns den Sauerstoff der Begeisterung mit dem Stickstoff der Besonnenheit vermischen! Unvermischt ersticken sie unsere Flamme, oder verzehren uns zu schnell.

* * *

In Beethovens Musik gibt es Stellen von ununbeschreiblichem Ausdruck, wo die Seele sich in verzückter Betrachtung ihres eigenen Reichtums zu verlieren scheint.

* * *

Der Klavierklang muß durch Quantität zu ersetzen suchen, was ihm an Qualität gebricht. Gewöhnlich wird Chopin als Klaviermeister par excellence betrachtet, der das Wesen des Instruments am vollkommensten ergründet habe. Chopin aber hat durch seine Vorliebe für einstimmige Kantilenen, durch seine Vernachlässigung der Mittelstimmen die Schwäche des Instruments oft mehr verraten als verhüllt. Schon in sehr jungen Jahren hat mich der Mangel einer vollklingenden harmonischen Begleitung bei den Chopinschen Melodien gestört und ich habe sie häufig mit Mittelstimmen versehen, z. B. im B moll - Trauermarsch, im Cis moll - Impromptu. Solche Stellen in der Originalfassung erinnern mich an nicht vollkommen materialisierte spiritistische Phänomene, wo nur Kopf und Beine der Gestalt zu sehen sind, während die Mitte fehlt.

Dagegen wäre Brahms als derjenige zu nennen, dessen Klavierbehandlung die meisten Zukunftsfermente in sich trägt, der am deutlichsten das Prinzip vertritt, daß der Klavierklang durch die Quantität ersetzen müsse, was ihm an Qualität gebricht.

* * *

Die käufliche Liebe verhält sich zur echten wie der Kot zum Menschen, den göttliche Macht daraus gebildet. Nur die göttliche Kraft wahrer Liebe schafft aus gemeinen und unwürdigen Dingen die höchsten Erhebungen der Seele, die tiefsten Entzückungen des Seins.

* * *

Die Fruchtbarkeit kleinerer Geister ist eine Folge ihres kleineren Strebens. Wer sich nicht allzusehr nach der Höhe streckt, kann sich leichter in die Breite ausdehnen.

Der Strauch treibt mehrere Stämme aus der Wurzel, aber sie erreichen nur eine mäßige Höhe. Der Baum treibt nur einen — aber es ist ein Baum!

* * *

Die Brahmsschen Scherzi atmen häufig eine gedrückte, ängstliche Stimmung, auch wo sie leicht hinzuflattern scheinen. Es ist wie das Flattern eines Vogels im Käfig.

* * *

Arioso dolente in Beethovens Op. 110. Hier fiebert ein im Tage verschmachtendes, nach romantischem Nachtrausch dürstendes Herz — ein Herz, das sich am Sonnenlichte krank getrunken und im Mondschein Genesung trinken möchte.

* * *

Ein Uhlandsches Gedicht, von Richard Strauß komponiert, wirkt wie ein schlichtes Landmädchen in großweltlichem Damenputz.

* * *

Chopin, Valse Emoll. Tanz der dürren Blätter im Herbstwalde, wozu der Wind in den Baumwipfeln wilde Melodien spielt.

Nicht nur das Moll gießt über das Stück sein trübes Licht, auch die Melodien haben etwas herbstlich Fahles, gespenstig Hohles. Die Sonne blickt mit Leichenbittermiene; es streift uns wie Hauch der Verwesung.

Ein rasch anschwellender Windstoß leitet die seltsame Herbstballszene ein. Wie Windesbrausen verklingt's auch am Schluß.

* * *

Die Ironie ist bei Heine häufig eine Verlegenheitsausflucht, die das Versagen der Dichterkraft bemänteln möchte.

* * *

Die tiefsten musikalischen Wirkungen kommen nur im Rahmen größerer Formen zustande. Der fortissimo-Eintritt des Motivs „Ach Hüon„ in der Oberon-Ouvertüre wirkt darum so mächtig, weil wir es vorher piano gehört haben. Wer hätte auch ahnen können, daß dieses schüchterne piano einem so glanzvollen fortissimo entgegenträumte! Man denke sich diese Stelle als Anfang eines kleinen Charakterstückes. Schumann hat in seiner Klaviermusik solche Diamantsplitter ausgestreut, die trotz ihrer Kleinheit in fanatischem Feuer lodern. Etwa ein Davidsbündlertanz von Florestan könnte recht gut so beginnen, und es würde recht effektvoll klingen. Aber jene überraschende, überwältigende Wirkung würde fehlen — die will vorbereitet sein.

* * *

Wenn Beethoven, nachdem er im Adagio gestorben, im Scherzo zu neuem Leben erwacht, das berührt mich oft, wie wenn ein Schauspieler, nachdem er den Tod auf der Bühne erlitten, sich wieder vor der Rampe präsentiert.

* * *

Jene Komponisten sind mir die liebsten, die, wie Beethoven, ebensogut in den Himmel wie aus der Haut fahren können.

* * *

Wenn dir jemand sackgrob begegnet, so vergilt nicht Gleiches mit Gleichem. Denke lieber: seine Sackgrobheit ist vielleicht aus vielen Sorgensäcken gemacht, die ihm das Schicksal zu tragen gab.

* * *

Modernes Postulat. Häßlich sei schön, schön häßlich sei! Nur ein Gebot gilt dir: sei neu!

* * *

Heines letzte Gedichte: Schaurige Klagelaute, die ein unter stürzenden Körpertrümmern zerquetschter Geist hervorgeächzt.

* * *

Suche dir im Leiden einen Leidensgefährten: Similia similibus curantur.

* * *

Im ersten Satze der 9. Sinfonie klingt es wie Jesusklage und Satansfluchen durcheinander.

* * *

Bach ist der Polarstern am Musikhimmel. Die andern Sterne mögen auf- und untergehen; er bleibt.



Das Volksliederbuch für gemischten Chor

Besprochen von **K. Schurzmann**

Dem vor acht Jahren erschienenen Volksliederbuch für Männerchor ist jetzt, ebenfalls auf Anregung unseres Kaisers, das Volksliederbuch für gemischten Chor gefolgt. Die Einführung von Max Friedländer, der an der Spitze der Kommission steht und dem ein Hauptverdienst an dem Gelingen des Werkes zufällt, betont den künstlerischen Leitgedanken des Ganzen, der in dem Worte des Kaisers gipfelt: „Ich würde es im Interesse der gesamten nationalen Entwicklung mit Freuden begrüßen, wenn es gelänge, der Pflege des Gesanges und seinem veredelnden Einfluß im Volksleben wieder einen breiteren Raum zu gewähren".

Daß dieses hohe Ziel schon durch das Volksliederbuch für Männerchor erreicht wurde, lehrt rein äußerlich die Statistik, nach der einige 60000 Partituren und mehr als 200000 Stimmbücher im Gebrauch sind, lehrt aber schöner und tiefer das Bedürfnis unserer Vaterlandsverteidiger nach Volksliedern, dem die Kommission durch Herausgabe eines schlichten Bändchens fürs Feld schon Ende des Jahres 1914 entsprach.

Nun fällt das Werk langjähriger Friedensarbeit mitten in den Weltkrieg hinein, das deutsche Volk empfängt gerade jetzt ein Geschenk seines Kaisers, das unbekümmert um die äußeren Umstände wirken und schaffen will. Wir haben Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wie gerade in der ernsten Zeit des letzten Jahres das Bedürfnis nach dem deutschen Liede immer sehnsuchtsvoller nach Ausdruck rang, wir wissen, daß der Soldat über die schwerste Abschiedsstunde sich hinweggesungen hat, während den Zurückbleibenden Trost und froher Mut im Liede erwuchs, und so kommt das Kaiserliche Volksliederbuch gerade zur rechten Stunde, dem deutschen Volke wiederum einen köstlichen Nationalschatz aufzutun.

Die Einteilung des Materials ist nach den Leitsätzen der Männerchorsammlung besorgt worden. Die geistlichen Lieder, Choräle, Motetten, Kirchen- und geistliche Volkslieder und Marienlieder enthaltend, stehen an der Spitze des ersten Bandes, Ernstes und Erbauliches, Vaterland, Heimat, Natur, Wandern und Abschied lauten die ferneren Untertitel; Soldatenlieder, Lieder der Jäger, Schiffer, Bauern und Bergleute, gesellige und Trinklieder vervollständigen ihn.

Der zweite Band faßt Liebeslieder, Balladen, Scherz- und Spottlieder, alles dies für gemischten Chor, ein Anhang kommt dem Wunsche nach dem begleiteten Chorliede nach.

Ein Stück Geschichte des Volks- und Chorliedes bieten die Anmerkungen, durch die Max Friedländer unter Mitarbeit von Johannes Bolte das Kaiserliche Volksliederbuch zu einem wichtigen und wertvollen Nachschlagewerk für den Historiker und Geschichtsinteressenten gestaltet. Die Entstehung einzelner Lieder und Gattungen greift oft tief in die Kulturverhältnisse unseres Vaterlandes ein, an den geistlichen Liedern haben die katholische wie die evangelische Kirche gleichen Anteil, die Reformation befruchtet die Produktion des Chorals stark und unmittelbar.

In der Sammlung Motetten fesselt eine in deutscher Sprache mit frei gewählten Texten komponierte Totenmesse „Teutsche Missa" von Heinrich Schütz als Vorläufer des Brahmsschen Requiems. Unter die geistlichen Volkslieder fallen Weihnachtslieder, über deren Entstehung die Anmerkungen mancherlei interessante Einzelheiten berichten. So wurde das beliebteste „Stille Nacht" tatsächlich aus der Stimmung des heiligen Abends heraus geschaffen, 1818 dichtete es der Hilfsgeistliche Joseph Mohr im Schulhause zu Oberndorf bei Salzburg, und der Lehrer Joseph Gruber setzte es sofort, also am Abend des 24. Dezember, in Musik. Die Verbreitung des Liedes erfolgte nicht durch Druck, sondern durch wandernde Tiroler Sänger.

Die Weise „Joseph, lieber Joseph mein" ist die des alten Weihnachtshymnus „Resonet in laudibus". Gesungen ward das Lied in katholischen wie protestantischen Kirchen bei der mimischen Darstellung des Kindelwiegens zur Weihnachtsfeier. Zu der Fassung, die unter den Liedern des „Mönchs von Salzburg" steht, findet sich folgende Anmerkung: „So man das Kindel wigt über das Resonet in laudibus, hebt unser frau an ze singen in einer person: Joseph, lieber neve mein. So antwort in der andern person Joseph: Geren, liebe mueme mein! Darnach singt der kor dü andern vers in einer diener weis".

Die Folge „Ernstes und Erbauliches" eröffnet „Tannhäusers Bußlied", worüber das Volksliederbuch berichtet: „Herr Tannhäuser stammt aus einem salzburgischen Geschlecht und hat etwa von 1205 bis gegen 1270 gelebt, hat Deutschland als fahrender Sänger durchwandert, Italien, vielleicht auch Frankreich gesehen und das heilige Land als Kreuzfahrer betreten. Aus dem mitgeteilten, nur in der Jenaer Minneliederhandschrift des 14. Jahrhunderts überlieferten Bußgesange scheint die Volkssage erwachsen zu sein, die von seinem Aufenthalt im Venusberge und seiner vergeblichen Wallfahrt nach Rom berichtet".

Den 1765 erschienenen Text „Hin ist alle meine Kraft" komponierte 1803 der greise Haydn und ließ den Beginn mit Musik in Form einer Visitenkarte als Antwort für die Freunde drucken, die sich nach seinem Befinden erkundigten.

Alle Vaterlands-, Heimat- und Soldatenlieder sind mit der Geschichte unseres Vaterlandes innigst verwachsen, aus der Begeisterung der Freiheitskriege flammten deutsche Lieder auf, wie das markige „Was ist des Deutschen Vaterland"; 1845 dichtete Geibel „Durch tiefe Nacht ein Brausen zieht", das Felix Mendelssohn komponierte; die Bedrohung des Rheinufers ließ „Die Wacht am Rhein" entstehen. Unter den Trinkliedern steht wohl das Rheinweinlied von Matthias Claudius, komponiert von Johann André, an erster Stelle. „Das Lied hat die Einfalt und den fröhlichen Anstrich eines Rundgesanges, drum ist es mehr Naturgeschrei als Kunst. Wer's einmal hört, kann's gleich nachsingen", schreibt 1776 der Stuttgarter Dichter Schubart darüber.

Aus starken Quellen fließt das Liebeslied schon im 14. und 15. Jahrhundert, die Mondsee-(Wiener) Liederhandschrift und das Lochheimer Liederbuch überliefern unvergängliche Perlen zartester und innigster Liederlyrik, deren Zustrom im 16. Jahrhundert mächtig wächst und seinen Höhepunkt erreicht. Daß auch der Humor hier zu seinem Rechte gelangt, dafür sei ein Beispiel aus der Sammlung „Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten" von Hanns Leo Hasler, Augsburg (1596) hier gegeben. Das „Liebeskrieg" überschriebene Lied schildert eine kleine häusliche Szene ‚Mein Lieb will mit mir kriegen, hat sich gerüst zur Schlacht' mit dem treuherzignaiven Schluß:

O Lieb, ich tu mich geben
dir auf die Gnade dein,
Ich bitt, schenk mir das Leben,
dein G'fangner will ich sein".

Eccards „Nun schürz dich Grethlein" und Haslers „Mein Gmüt ist mir verwirret", ein Liebeslied, dessen Melodie zum Sterbegesang und schließlich zum Passionschoral „O Haupt voll Blut und Wunden" wurde, desselben Autors „Jungfrau, dein schön Gestalt", „Feinslieb, du hast mich gefangen" gehören zu den köstlichsten Perlen des frühen, deutschen Liedes.

Auch die Ballade reicht ins 14. und 15. Jahrhundert zurück. Wie treffend Zuccalmaglio den Volkston zu treffen weiß, belegt sein „Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus", das als niederrheinisches Volkslied „eingeschwärzt" wurde. Der Meister der modernen Ballade Loewe ist mit dem Stück „In der Marienkirche" vertreten, dessen Text an den bei Germanen, Romanen und Slawen verbreiteten Volksaberglauben anknüpft, nach dem sich die Seele der treu Liebenden im Grabe auf die daraus emporsprossenden Bäume und Blumen überträgt.

Das erste Spottlied der Sammlung gehört dem 13. Jahrhundert an, der „Unverzagte", ein fahrender Sänger, rühmt alle Tugenden König Rudolfs, „Nur gabenfreier Sinn ward nicht vom Himmel ihm verliehen, gern hört er Sang und Saitenspiel, doch läßt die Sänger ungelöhnt er ziehen". Unter der Fülle der Scherzlieder, für die auch die Musik reizend-neckischen Ausdruck findet, ragt Valentin Rathgebers „Von Erschaffung Adams und Evas" hervor. Nachdem der Herr aus Adams Rippe Eva geschaffen, ruft Adam in seiner Herzensfreude:

„Kannst du so schöne Sacha,
o lieba Gott und Herr,
aus meiner Rippa macha,
ich leih dir noch viel mehr".

Das in seiner Monotonie komische „Gestern Abend war Vetter Michel da", das liebenswürdige „Ihren Schäfer zu erwarten" und „Ein Schäfermädchen weidete", alles echte Volkslieder, ferner „Spinn, spinn", „Jan Hinnerk wohnt up de Lammerstraat", „Dö Pinzgara", „Ein Schlosser hat ein'n G'sellen g'habt", „Suse, lewe Suse" und viele andere machen diese Abteilung vielleicht zu der volkstümlich reichhaltigsten.

Die Gesänge wurden von der Kommission für das Kaiserliche Volksliederbuch sorgfältig ausgewählt und unter Berücksichtigung der Originalität für gemischten Chor bearbeitet. Alle die Namen der Mitschaffenden hier anzuführen, würde den Rahmen unserer Ausführung übermäßig erweitern, die Tatsache mag genügen, daß alle deutschen Meister der Gegenwart fast ausnahmslos mittätig waren, ein Werk zu schaffen, in dem die Volksseele singt und klingt, ein unvergängliches Stück Deutschtums von der echtesten und tiefsten Eigenart unseres Volkes.



Zur Musikbeilage

Divertimento Nr. 106 von Joseph Haydn

Für das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus Esterhazy, hat Joseph Haydn 163 Kompositionen hinterlassen. Die Mehrzahl dieser Stücke ist unbekannt. Sie waren nur handschriftlich vorhanden, da das Baryton bald aus der Mode kam. Nur in wenigen dieser Kompositionen wurde das Baryton durch ein anderes Instrument ersetzt; diese erschienen im Druck. Um so mehr wird das noch ungedruckte Divertimento Nr. 106 interessieren, da wir in der Lage sind, dieses Werk in Originalbesetzung mit Baryton wiedergeben zu können. Wir verdanken das Stück Josef Liebeskind in Leipzig, der es uns in liebenswürdigster Weise aus seiner Autographensammlung zur Verfügung gestellt hat.

Musikbriefe[1])

Aus Halle a. S.

Von Paul Klanert

Unsere Oper hat im September ihre Pforten wieder geöffnet, und zwar unter seiner neuen Direktion. Wenn nicht alle Zeichen trügen, hat Halle in Direktor Leopold Sachse (früher in Münster und Berlin) einen hochbefähigten Theaterleiter bekommen. Bis jetzt wurden mit stetig sich steigerndem Erfolge herausgebracht: Der Evangelimann, Tiefland, Freischütz, Fra Diavolo, Tannhäuser, Hans Heiling, Zauberflöte, Holländer, Hänsel und Gretel sowie als Neuheit „Franzosenzeit" von Joh. Doebber. Auf fast vier Monate Spielzeit ist das gewiß nicht viel; doch muß hier das lobenswerte Prinzip der Direktion in Betracht gezogen werden, die Güte der Aufführungen obenan zu stellen. So erwies sich alles mit Liebe und Sorgfalt vorbereitet, und so ist es auch erklärlich, daß die Kassenabschlüsse immer besser werden. Voraussichtlich können sogar die im Kriegsvertrag bis auf die Hälfte herabgesetzten Gehälter und Löhne voll ausgezahlt werden, ein Erfolg, der die Stadt veranlaßte, Dir. Sachse für seine künstlerischen Bestrebungen öffentlich zu belobigen.

Die Bühnenbilder zu den Opern hatte Direktor Sachse selbst mit malerischem Geschmack und künstlerischem Sehen ausgearbeitet, sie stützten in ihrer gewählt-eigenartigen Beleuchtung überall den Sinn der Handlung. Auf genaueste Übereinstimmung zwischen Szene und Orchester war speziell in „Holländer" und „Tannhäuser" Wert gelegt. Unter den Solisten, die sämtlich von Sachse mitgebracht oder neu verpflichtet wurden, zeichneten sich bisher in erster Linie aus der Baritonist Fritz Kerzmann, der Tenor Karl Strätz, die Altistin Henriette Böhmer, die Soubrette Anna Enghardt, die Jugendlich-Dramatischen Dina Mahlendorff und Else Koeppen. Das Koloraturfach und der lyrische Tenor sind unzureichend besetzt. In Oskar Braun und Paul Graener stehen dem Dir. Sachse zwei ausgezeichnete Kapellmeister zur Seite. Viel Freude erlebte man bisher am Orchester, nur die Holzbläser lassen klanglich und technisch oft manches zu wünschen übrig. Der Chor, in dem auch größtenteils neue Kräfte vertreten sind, sang bisher mit wechselndem Glück.

Doebbers neue Oper „Franzosenzeit", deren Stoff dem bekannten Roman „Ut de Franzosentid" von Reuter entnommen ist, fand bei ihrer Erstaufführung eine überaus beifällige Aufnahme. Der Komponist hat an dem Werke nach den Erfahrungen der Berliner Uraufführung im August des vorigen Jahres mancherlei Änderungen und Kürzungen vorgenommen, und in dieser Form lernte man nun die Oper kennen. Bezüglich der Kürzungen hätte Doebber noch weiter gehen können, namentlich was die formlose Ouvertüre und den 1. Akt anbelangt. Die Verfasser des Librettos (Entwurf von Edwin Bormann, Verse von Adolf Doebber) haben weniger Wert auf Folgerichtigkeit und innere Entwicklung der Handlung gelegt, als vielmehr darauf, dem Komponisten eine Reihe buntbewegter Genrebilder zu bieten. Der vaterländische Hintergrund soll diese Bilder nach Möglichkeit einen. Doebbers Musik dazu verknüpft Altes und Neues, Volkstümliches und Kunstvolles. Von einem einheitlichen Stil kann da natürlich nur bedingt gesprochen werden. Die wundervoll fließende Melodik und die glänzende, farbenreiche instrumentale Einkleidung sichern der Oper aber vielleicht einmal weitere Verbreitung. Direktor Leopold Sachse als szenischer und Kapellmeister Oskar Braun als musikalischer Leiter hatten das Werk sorgfältig vorbereitet; auch die Solisten, deren

[1]) Berlin und Wien mußten fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Divertimento Nr. 106

Poco Adagio

Joseph Haydn

BARYTON

VIOLA

BASSO

p *p* *cresc.* *f*

Var. I

Gebrüder Reinecke, Leipzig

Var. II

tr

Var. III

tr

tr

Var. IV

Menuett
Allegretto

p f p f

Fine.

Trio.

Men. D. C.

die „Franzosenzeit“ eine ziemlich lange Reihe verlangt, waren durchweg auf ihrem Posten. Der anwesende Komponist wird sicher daran seine Freude gehabt haben.

Die Konzertzeit nahm ziemlich früh ihren Anfang. Bei dem Abschiedsabend des hier hochgeschätzten Schauspielers Albert Friedrich, der u. a. Wildenbruchs „Hexenlied“ mit Schillings Musik deklamierte, spielte der hochtalentierte Geiger Otto Hagel die interessante Violinsonate Es dur von Rheinberger (am Klavier: der Berichterstatter), die damit in Halle zum ersten Male erklang. Ein Konzert der vier leistungsfähigsten Männerchöre unserer Stadt — Lehrergesangverein, Liedertafel, Sang und Klang, Männerliedertafel — brachte den Vereinen samt ihren abwechselnd amtierenden Dirigenten schöne Erfolge. Die Robert Franz-Singakademie will auch in diesem zweiten Kriegswinter ihr übliches Programm durchführen. Mit einer sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe von Mozarts „Requiem“ eröffnete sie die Reihe der Veranstaltungen. Universitätsmusikdirektor Rahlwes leitete das Werk mit lebhafter Empfindung und vollem Verständnis für den musikalischen Charakter der einzelnen Teile. Chor und Orchester (Stadttheaterkapelle) standen auf der Höhe ihrer Aufgaben, und das Solistenquartett vertraten in ausgezeichneter Weise Maria Mora v. Götz (Sopran), Mathilde Schmidt-Haym (Alt), Georg A. Walter (Tenor), Franz Schwarz (Baß). Das Wille-Quartett (Paul Wille, Alfred Wille, Bernhard Unkenstein, Prof. Georg Wille) versorgt uns wie schon seit Jahren mit Kammermusik. Auf dem Programm des 1. Abends stand u. a. das herrliche B dur-Sextett Op. 18 von Brahms, und beim 2. Abend brachten die Künstler unter Mitwirkung des Pianisten Otto Weinreich ein Klavierquartett G moll von Hans Kleemann zu erfolgreicher Uraufführung. Von den vier Sätzen des Werkes hinterläßt das in sprühend-leichtem Rhythmus hingeworfene Scherzo formell und musikalisch den geschlossensten Eindruck. In den übrigen Sätzen handhabt der Komponist die Form ebenfalls mit geschickter Hand, auch klanglich werden schöne Wirkungen erreicht, doch erhebt sich die Sprache nur selten zu wirklicher Bedeutung und Eigenart. Bei dem langsamen Satze, der ja gewöhnlich für junge Komponisten die Achillesferse ist, macht sich das naturgemäß am meisten fühlbar.

Die neue Triovereinigung Fritz v. Bose (Klavier), Mimi Schulze-Priska (Violine) und Karl Piening (Cello), die ihre stärksten Stützen in dem Pianisten und dem Cellisten hat, besuchte uns zweimal mit Beethoven-Programmen. Eine neue Chorvereinigung, bestehend aus dem Lehrergesangverein und dem Meilingschen Frauenchor, trat mit einem weltlichen Programm erfolgreich vor die Öffentlichkeit. Der Dirigent beider Vereine, Chormeister Ludwig, ließ den Chor in all seinen Erscheinungsformen zu Worte kommen und brachte u. a. ebenso interessante als wertvolle Gesänge neuerer Meister zur Erstaufführung. Vor allem sind hier die stimmungsvollen Frauenchöre „An die Sterne“ und „Ave!“ von Hugo Kaun, sowie die tief empfundenen, klangprächtigen gemischten Chöre „Sturmesmythe“ und „Von ferne klingen Glocken“ von Wilhelm Berger hervorzuheben. Leider gingen die Stücke zum Teil über die augenblickliche Kraft der Singenden. In diesem Konzert brachte der gefeierte Cellomeister Julius Klengel ein Andante und Rondo in A moll eigener Komposition aus dem Manuskript zur Uraufführung. Das Werk fand glänzenden Erfolg und erfreut durch gediegene Arbeit und schätzenswerte Erfindung. Gleicherweise hat der Komponist darin das Technische und Musikalische berücksichtigt.

Unter erfreulicher Beteiligung sind von Dir. Sachse wieder Sinfonieabende des Stadtheaterorchesters eingerichtet worden. Unter solistischer Mitwirkung von Elena Gerhardt, die mit starker persönlicher Empfindung Strauß und Beethoven sang, und Jeanette Grumbacher de Jong, die namentlich mit Bach Erfolg hatte, leitete die ersten beiden Konzerte Kapellmeister Paul Graener. Er zeigte sich als ein Dirigent von feinmusikalischem Empfinden und selbständiger Auffassung. Den silbernen Filigranstil und die feine Geistigkeit von Mozart (Eine kleine Nachtmusik) wußte er ebenso gut in Ausdruck und Tempo zu treffen wie den pathetischen Deklamationsstil von Liszt (Les Préludes), wohingegen Beethovens C moll-Sinfonie bei aller Sauberkeit im Technischen wegen zu gedehnter Zeitmaße keinen hinreißenden Schwung des Vortrags hatte. Für das zweite Konzert hatte Graener ein sehr anfechtbares Programm aufgestellt; man wurde zwischen den verschiedensten Musikstilen hin und her gerissen, und zudem standen auch zum Überdruß gespielte Opernfragmente auf der Vortragsfolge. Zum Schluß sei der verdienstlichen Konzerte des Deutschen Mädchenbundes gedacht (Veranstalterin: Elisabeth Schollmeyer). Bisher fanden stattt ein Brahms-Abend mit der talentierten Geigerin Clara Schmidt-Guthaus (Sonaten G dur und A dur, am Klavier: der Berichterstatter) und der jungen Sängerin Julia Lühr, ein moderner Abend mit der famosen Pianistin Hedwig Kreitz und der stimmbegabten Leipziger Sopranistin Vilma Tamme (die beide hier sehr gefielen), sowie ein Liederabend von Martha Oppermann, die sich allgemach zu einer bedeutenden Künstlerin entwickelt hat.

Aus Linz a. D.

Von Franz Gräflinger

Die Kriegszeit hat die Konzerte auf ein Minimum herabgesetzt. Auswärtige Künstler meiden Linz, oder es wird ihnen bedeutet, heuer von Konzerten abzustehen. Das getreue, unsere Stadt mit Kammermusik versorgende Fitzner-Quartett stellte sich mit dem Streichquartett Es dur Op. 33 Nr. 2 von Haydn ein. Fitzner und Walter spielten als Neuheit eine Passacaglia für Violine und Cello von dem Dänen Halvorsen. In geistreicher, effektvoller Art wird ein Thema von Händel rhythmisch interessant und farbenreich ausgeführt. Mit Professor Foll, dem feinfühlenden Wiener Pianisten, gelangte zum Abschluß Schumanns Es dur-Klavierquintett zum Vortrage. Die Fitzner legten die intimsten Schönheiten bloß. Hofopernsänger Maikl sang mit deutscher Gediegenheit Lieder und Arien und erntete verdienten Beifall. Der Musikverein führte Brahms' Tragische Ouvertüre und Goldmarks Ländliche Hochzeit — beide Werke in unserem Salzkammergut entstanden — vor. Hofkonzertmeister v. d. Hoya und Cellist Rudolf brachten in Händels D moll-Konzert für Streichorchester ihren Part stilvoll und mit schönem Ton zum Vortrage. Im nächsten Konzert wurde Raffs Sinfonie „Im Walde“ nach langer Pause wieder zum Leben erweckt. Die Coriolan-Ouvertüre und Siegfrieds Rheinfahrt ergänzten das Programm. Die letzte Veranstaltung brachte Michael Haydns C dur-Sinfonie, die Anfang der neunziger Jahre im Archiv unseres Stiftes Kremsmünster neu entdeckt wurde. In dem ganzen frischfreudigen, harmlos heiteren Werke spukt der Geist Mozarts. In dem Klavierkonzert von Grieg erwies sich Frl. Gisela v. Paszthory als technisch firme, nur etwas schwerblütige Pianistin. Als örtliche Neuheit dirigierte Musikdirektor Göllerich Liszts blendend orchestrierte sinfonische Dichtung „Hungaria“. Als Neueinführung ist die Veranstaltung von Sinfoniekonzerten der heimischen Militärmusik zu verzeichnen. Statt der üblichen Biertischkonzerte versuchte man es mit Sesselkonzerten. Der Zuspruch war ungemein stark. Eine Grünfeld-Schülerin, Frl. Eysert, spielte mit männlicher Kraft und beseelter Wärme Beethovens C moll-Klavierkonzert. Abschließend versuchte sich die Militärkapelle an Bruckners „Romantischer Sinfonie“. Der Kapellmeister vergriff sich zwar wiederholt an dem üblichen Zeitmaß — der 1. Satz geriet zu schnell, im 2. Satz wurde zu viel gezogen —, immerhin war die technische Leistung sehr erfreulich. Das 2. Sinfoniekonzert enthielt Mozarts Jupiter-Sinfonie, Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 und Stücke von Wagner. Zugunsten des bulgarischen Roten Kreuzes veranstaltete die rührige Kapelle einen Abend, an dem die Frei-

schütz-Ouvertüre, Schuberts Hmoll-Sinfonie, die Tannhäuser-Ouvertüre und eingeschoben Beethovens Romanze für Violine sowie Svendsens „Norwegische Rhapsodie" und Wagners Kriegsmarsch aus „Rienzi" in sauberer Ausfeilung vorgetragen wurden.

Im Theater ist auch im zweiten Kriegsjahre die Oper leider aus dem Spielplan ausgeschaltet. Dafür macht die Operette volle Häuser. Zur Uraufführung gelangte „Die ledige Frau". Sie fiel textlich ab. Die Musik von dem in Aachen lebenden Albert Eibenschütz ist säuberlich gemacht, prächtig orchestriert. Neu für Linz war auch „Auf Befehl der Herzogin" von Granichstaedten, in welche die Leute ganz verschossen sind. Sorgfältig vorbereitet, übte Heuberges „Opernball", durch die reizend pointierte Musik, unter Leitung des Kapellmeisters Janowsky, nachhaltige Wirkung.

Rundschau

Oper

Berlin Das erst im vierten Betriebsjahre stehende Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat seinen Spielplan wieder mit einer Oper bereichert, deren Aufführung mehr als lokales Interesse hat. Es war Mozarts „Entführung". Bei ihrer neuen Belebung hat nämlich Direktor Hartmann die Grundsätze befolgt, die sich aus der alten Praxis selber ergaben und Chrysander für seinen Händel die Richtschnur lieferten. Wie Händel war auch Mozart in dem Sinne Gelegenheitskomponist, als er sich den jeweiligen Bedürfnissen einer Aufführung anpaßte, Neues hinzu komponierte, Altes wegließ und manche Arie sogar für die individuellen Fähigkeiten einzelner Gesangsgrößen zuschnitt. Wenn uns nun alles derart Entstandene in einer Partitur zusammengetragen vorliegt, so ist es klar, daß davon das für eine Aufführung auszuwählen ist, was für sie paßt. Direktor Hartmann verbreitet sich darüber in einer Vorrede zu seinem neuen Textbuche, die gehaltvoll und inhaltsreich genug wäre, um durch separate Veröffentlichung in einer Musikzeitung weiteren Fachkreisen übermittelt zu werden. Daß er auch den Text verbesserte, ist selbstverständlich. Hier wurde besonders dem Dialoge zu Leibe gegangen, bald mit mehr, bald mit weniger Glück. Letzteres z. B. in der zweiten Hälfte des dritten Aufzuges, wo das Original des 18.—21. Auftrittes zweifellos besser und verständlicher für den Ideengang der Handlung gewesen wäre. Eine Vergleichung der bei Reclam erschienenen Wittmannschen Ausgabe des Textbuches, die „auf das genaueste revidiert und aller Ungehörigkeiten entkleidet" ist, mit der Hartmannschen zeigt das. Im Musikalischen fand man Belmontes zweite Arie (Nr. 4 bei Wittmann) an den Anfang des zweiten Aktes verlegt, zwei andere (Nr. 15 und 17 W.) gestrichen und auch die sogenannte Marterarie Constanzens (Nr. 11 W.) dem Konzertsaale, dem sie eigentlich angehört, überlassen. Ferner waren die Koloraturen in Constanzens Auftrittsarie (Nr. 6 W.) beschnitten. Szenisch erschienen die drei Akte mit ihren vier Bühnenbildern symmetrisch zusammengelegt, d. h. man hatte die beiden ersten Akte so nahe gerückt, daß sie nur durch ein musikalisches Intermezzo, den eingelegten, meisterhaft instrumentierten türkischen Marsch aus der Adur-Sonate für Klavier, getrennt wurden, und vor der Verwandlung des letzten wurde das vom ersten Klarinettisten des Orchesters hervorragend schön geblasene Larghetto aus dem Klarinettenquintette gespielt. Sonderbar berührte der Vermerk des Zettels „Keine Ouvertüre", denn diese, die bekanntlich mittels eines Halbschlusses in die erste Nummer übergeht, wurde dennoch gespielt. Möglich, daß der Wink nur denen galt, deren Sport es ist, im Theater immer zu spät zu kommen und Sitznachbaren zu stören. Die Aufführung selber, die musikalisch unter Krasselts und szenisch unter Kaufmanns Leitung stand, war im ganzen wie im einzelnen höchsten Lobes wert. Den schwachen Punkt hatte sie im Dialoge mit allen andern deutschen Opernbühnen gemeinsam. Unsere Operisten können nun einmal das Maß schauspielerisch fachgerechter Redekunst nicht vertragen. Sie werden da ja auch der Übung mehr und mehr entwöhnt. Gesanglich glänzte besonders Emmy Zimmermann als Constanze. Schönes, leuchtendes Organ in ungebrochener Blüte und tadellose Koloratur! Auch Elfriede Dorp fiel durch ihre frische Stimme auf. Sie spielte munter die Zofe. Unter den Herren sang Eduard Kandl (Osmin) am besten, denn über Bötels (Belmonte) Klangspröde und Liebans (Pedrillo) gelegentliche Stimmlosigkeit kommt man nicht so leicht hinweg, wenn man die höchsten Anforderungen zu stellen wagt. Sonst ist ersterer ein Bühnentenor wie er im Buche steht, und letzterer gleicht alles durch seine außerordentliche Routine aus. Die Bühnenbilder waren stil- und stimmungsvoll, die Kostüme reich und prächtig. Jene standen natürlich abseits der Schablone. Warmes Lob gebührt auch Chor und Orchester. Da nun das Publikum trotz des Umstandes, daß Mozarts Musik in dem Riesenhause naturgemäß Einbuße erleidet, die Aufführung mit ungewöhnlichem Beifalle quittierte, so läßt sich auf ein dauerndes Verbleiben der „Entführung" im Deutschen Opernhause hoffen. Von anderen Werken Mozarts ist „Figaros Hochzeit" bereits dort; „Don Juan" und „Weibertreue" (Così fan tutte) sind in Aussicht gestellt.

Bruno Schrader

Konzerte

Hamm i. W. Die 15. Tagung des Evangelischen Organistenvereines von Rheinland und Westfalen in Hamm i. W. (am 28. und 29. Dezember 1915) wurde nach altem, bewährtem Brauche eingeleitet durch eine geistliche Musikaufführung in der akustisch vorteilhaft gebauten Hammer Pauluskirche. Ein schönes, einheitliches Programm mit dem Grundgedanken „Kriegs- und Jahresschlußernst, Kriegs- und Jahresschlußdank" zählte in sinniger und zweckentsprechender Weise Gesangs- und Orgelstücke von M. Franck, B. Gesius, G. F. Händel, S. Bach, F. Mendelssohn, H. Wolf, Ph. Wolfrum, G. Beckmann (Fantasie über „Wir treten zum Beten") auf. Mit hohem künstlerischen Erfolge waren um die Ausführung bemüht: Organist A. Heinemann-Coblenz, Karl Stein-Hamm (beide an der Orgel, Stein auch als Leiter des trefflichen Hammer-Kirchenchores), Frau Paula Redicker-Hamm (wohlklingender, heller Sopran). Hand in Hand mit dem künstlerischen Erfolge ging der materielle Erlös.

Anregungsvoll verlief die vom Kgl. Musikdirektor G. Beckmann (Essen) mit Umsicht geleitete Hauptversammlung, an welcher auch als Gast in sehr anregender Weise der bekannte Theologe und Hymnologe Dr. theol. W. Nelle (Hamm) teilnahm. G. Beckmann gab einen Überblick über den ersten preußischen Kirchenmusikertag in Berlin, der u. a. Sitz und Stimme des Kirchenmusikers in der Gemeindevertretung forderte; Organist Schlingmann-Bielefeld sprach über den Deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstag 1914 in Essen, wo unser Verein ein interessantes Orgelkonzert in der bis auf den letzten Platz gefüllten Erlöserkirche veranstaltete: „Entwicklung des Choralvorspiels von S. Bach bis auf die Gegenwart".

In Anbetracht der Kriegszeit lautete der Kassenbericht unerwartet günstig. Kommt das Vereinsleben mehr oder weniger sonst zum Stillstand, wenn nicht gar in den Rückgang, so konnte festgestellt werden, daß nur wenige Mitglieder ihren Verpflichtungen nicht nachgekommen sind. 500 Mk. legte die Kasse in Kriegsanleihe an, etwa 200 Mk. Bargeld wurden durch Sparkassenbuch seitens des Kassierers H. Oehlerking-Elberfeld nachgewiesen. Mit Freuden von der Versammlung begrüßt wurde der Anfang Dezember 1915 begonnene Versuch, für die

Vereinsmitglieder unentgeltlich in zwangloser Weise „Mitteilungen" herauszugeben. Inhalt: Vereinsangelegenheiten aller Art, kurze Artikel über kirchenmusikalische Dinge, Besprechungen von Büchern und Musikalien, geschäftliche Anzeigen, eine Zeitschriftenschau mit dem ausgesprochenen Zweck, hinzuweisen auf gute Fachblätter und andere Zeitschriften. Zum Schriftleiter wurde Organist und Gesanglehrer H. Oehlerking-Elberfeld bestimmt. Von den weiteren Verhandlungen dürfte noch folgendes Interesse haben: Während des Krieges wurden in manchen Gemeinden wöchentlich 1—6 mal Kriegsgottesdienste abgehalten. Die Verleger Leuckart, Kahnt, Vandenhoeck & Ruprecht, Zimmermann legten Notenwerke aus, die von den Anwesenden mit regem Interesse eingesehen wurden. Der gesamte Vorstand wurde durch Zuruf wiedergewählt. Rektor Ransch-Milspe i. W. gab in der sich anschließenden Hauptversammlung den Jahresbericht, Rendant H. Oehlerking-Elberfeld den Kassenbericht über die Pensionskasse. Das Vermögen beträgt 9000 Mk., wovon 6000 Mk. in Kriegsanleihe angelegt sind. Auch der Vorstand dieser Kasse wurde wiedergewählt. Die Pensionskasse wird in den Mitteilungen ihre Angelegenheiten den Mitgliedern gegenüber veröffentlichen und zugleich auch darin für ihre Interessen eintreten und werben. H. Oehlerking

---

Kreuz und Quer

Berlin. Die neue Opernschule von Hermann Gura und Mary Hahn bot mit einer Aufführung der Gounodschen „Margarethe" unter Leitung von Carl Gercke erneuten Beweis regen Strebens. Im Vordergrunde des Interesses stand die Marthe von Gerta Doepner, gesanglich und darstellerisch eine ausgezeichnete, für die Zukunft vielversprechende Leistung. Frl. Doepner geht im August als Volontärin an die Wiesbadener Hofoper. Die Margarethe von Edith Erich-Schur war von zartmädchenhaftem Reize; gesanglich gelangen die lyrischen Momente, für das Dramatische fehlt dem Organ Kraft und Glanz. Wilhelm Rohrmoser schuf bei aller Übertreibung als Mephisto eine brauchbare Leistung. Dem Faust von William Burt haften noch alle Mängel des Anfängers an, gesangstechnisch ist vor allen Dingen das unerträgliche Näseln zu beseitigen. Margarethe Albrecht als Siebel sei ein ermunterndes Wort gegönnt. Alle Beteiligten waren mit Lust und Liebe bei der Sache und das zahlreiche Publikum folgte den Darbietungen mit einem Interesse, wie es vielleicht nur die Opernschule auszulösen imstande ist. K. Sch.

Dresden. „Der Thomaskantor" heißt ein dreiaktiges Musikdrama von Kurt Striegler. Die Dichtung stammt von F. A. Geißler. Im Mittelpunkt der Handlung, die in Leipzig und Dresden spielt, steht Johann Sebastian Bach.

— Die Sonnabendvesper in der Kreuzkirche bringt am 29. Januar 2 Uhr: Mendelssohn: Sonate B dur für Orgel und Hymne „Hör' mein Bitten" (mit Orchester); Otto Richter: „Werden wir siegen?"; Seb. Bach: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" (mit Orchester).

Kopenhagen. Der dänische Richard Wagner-Verein in Kopenhagen hatte am 17. Januar im Saal des dortigen Studentenvereins eine Zusammenkunft, wobei außer einem Vortrag über Wagners und Grundtvigs Auffassung der nordischen Mythologie mehrere seiner Werke von einigen der besten Künstler Dänemarks, darunter Kammersänger Cornelius, Opersängerin Frau Johanne Brun, Konzertsänger Max Freuler, vorgetragen wurden.

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase, der weithin als Lieder- und Balladensänger bekannte Sachs der Leipziger Oper, gab mit großem Erfolg eigene Lieder- und Balladenabende in Bremen, Bielefeld, Kassel und Stettin. Die Vortragsfolgen enthielten teils neuzeitliche, teils klassische Gesänge, Balladen von Löwe und Plüddemann. Die Presse nennt ihn „jeder Aufgabe und Stilgattung gewachsen"; „sein Organ gehört zu den schönsten Baritonstimmen der Gegenwart".

München. In diesen Tagen ist die musikalische Abteilung der Königl. Bibliothek München neu geordnet worden. Sie besteht aus drei Teilen. Der erste umfaßt die Manuskripte. Aus der Zeit, in der die Musik ausschließlich geistlichen Charakter hatte, besitzt die Sammlung 5000 Manuskripte, darunter die Chöre der bayerischen Hofkapelle, die zeitweilig von Ludwig Senffl und Orlando Lasso dirigiert wurde. Neben einer großen Sammlung für Vokalmusik befinden sich in der Bibliothek auch viele wertvolle Werke der musikalischen Literatur für Orgel und Laute. Die gedruckten Musikwerke belaufen sich auf 15000; die Leitung läßt sich hauptsächlich die Bereicherung durch Erzeugnisse moderner Musik angelegen sein. Der dritte Teil der Bibliothek enthält 5000 musiktheoretische Werke.

Neustrelitz. Hier ist am 18. Januar 67 Jahre alt der Großherzogl. Hofkapellmeister a. D. Alban Förster gestorben. Bevor er nach Neustrelitz ging, war er Lehrer am Königl. Konservatorium zu Dresden, dem er auch seine Ausbildung verdankt, und Leiter der Dresdner Liedertafel. Seine Oper „Lorle" erlebte in Dresden die Uraufführung.

Prag. Bereits im vorigen Jahre wurde im Prager tschechischen Nationaltheater „Rheingold" gegeben. Wie jetzt aus Prag berichtet wird, wird dieselbe Bühne noch in diesem Monat die „Walküre" herausbringen. Desgleichen noch 1916 „Siegfried" und „Götterdämmerung", so daß dann der ganze „Ring" tschechisch in Szene gehen kann.

Sondershausen. Hofkapellmeister Professor Carl Corbach konnte am 1. Januar auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit im Dienste der dortigen Hofkapelle, zugleich als hervorragender Lehrer für konzertantes Geigenspiel an der Fürstl. Musikschule, deren Leiter er heute ist, zurückblicken. Zu seinen Schülern zählen viele Geiger in ersten Stellungen.

Neue Bücher

Hans Pfitzner: Vom musikalischen Drama. Gesammelte Aufsätze. München und Leipzig, Süddeutsche Monatshefte, G. m. b. H. 1915. (Brosch. 3 Mk., geb. 4 Mk.)

In diesem wirklich notwendigen, ungemein anregenden kleinen Buche hat einer der angesehensten und besten Musiker der Wagner-Nachfolge zehn meist knappe Aufsätze zusammengestellt, die er im Laufe von ebensovielen Jahren in den Münchner Süddeutschen Monatsheften hat erscheinen lassen. Im Vorwort beklagt sich der Verfasser, gleich Richard Wagner (einem so produktiven Geiste, einem solchen „Tatenmenschen") sich als schaffender Künstler damit befassen zu müssen, ästhetische und gar polemische Aufsätze zu schreiben. Allein, das Verfälschen überwuchere jetzt dermaßen im öffentlichen Kunsttreiben, daß jeder, der sich darin durchsetzen wolle, zur schriftstellerischen Feder greifen müsse! So ist der scharfe Ton begreiflich, manche Übertreibung erklärlich.

Das erste Kapitel „Bühnentradition" (gern würde ich dafür Überlieferung gelesen haben; denn unser Sprachgewissen ist in der Zeit des „heiligen deutschen Krieges" endlich erwacht und erfreulich geschärft worden) hebt die

zwei Hauptgebrechen bei der Wiedergabe dramatischer Werke hervor: 1. Die häufige Anwendung einer falschen, gedankenlosen Überlieferung, wofür die Freischützouvertüre und die Nichtbeachtung der szenischen Anmerkungen Wagners, z. B. durch den Siegfrieddarsteller als Beispiele angeführt werden, der im letzten Akte der „Götterdämmerung" nach der Rheintöchterszene, als er Hagens Stimme hört, „aus einer träumerischen Entrücktheit auffahren" soll. 2. Im Zusammenhang damit rügt der Verfasser den „Narren auf eigene Hand", die willkürliche Auffassung, die „die stummen Zeichen der Aufzeichnungen des Künstlers als Anregung benutzt etwas Eignes zu produzieren". An zwei ausgeführten Beispielen von Aufführungssünden wird dies näher erläutert: 1. an „Melot dem Verruchten". Hier wird zunächst das außerweltliche Wesen der beiden nachtgeweihten Hauptpersonen von Tristan und Isolde im Gegensatz zu den übrigen Gestalten dieses hehren Liebesdramas dargetan, dessen „Handlung in einer ungeheuer hohen ethischen Region vor sich geht, in welcher Opernfiguren und Durchschnittsmenschen nicht mehr zu atmen vermöchten" und dann wird eine „Rettung" Melots unternommen, der als richtiger Vertreter der „Welt" als „korrekter Ehrenmann" handelt, nicht aber als heimtückischer Verräter. Die gleiche Oberflächlichkeit der landläufigen Beurteilung wird 2. in dem Scherzo: „Bart und Bühne" gerügt, in einer prächtigen Charakterzeichnung „Hundings", der ebenfalls zu Unrecht als Bösewicht gilt und der deswegen, weil er Baß singt, das schwarze Haar nicht tragen sollte, das in jener germanischen Urzeit, in der die „Walküre" spielt, im Widerspruch zur damaligen unvermischten, germanischen blonden Rassenreinheit steht. In Straßburg hat darum der Operndirektor Pfitzner 1911 Hunding auch blond auftreten lassen.

Der Aufsatz „E. T. A. Hoffmanns Undine" weckt die Erinnerung an die verdienstvolle Veröffentlichung des Klavierauszuges dieses musikalischen Hauptwerkes Hoffmanns durch Hans Pfitzner (Leipzig, C. F. Peters), durch dessen feinsinnige Erläuterung und Vergleich mit Lortzings gleichnamiger Oper sich Pfitzner ein neues Verdienst um den von der deutschen Literatur so lange unterschätzten, wahrhaft genialen, romantischen Meistererzähler erworben hat, den er mit Recht als „einen der künstlerischsten Menschen rühmt, die jemals und irgendwo gelebt haben".

In der folgenden abermals dreigeteilten Aufsatzreihe: „Zur Grundfrage der Operndichtung" untersucht Pfitzner zuerst die „Basis": „Richard Wagner, bestätigt als Ahnherr einer neuen Kunstform: die musikalisch-dramatische Dichtung". Pfitzner betont scharfsinnig und für ein weiteres Publikum noch immer notwendig, daß R. Wagner einem doppelten Irrtum ausgesetzt ist: 1. die Fachdichter (ebenso die „orthodoxen" Sinfoniker) schätzen den Dichter Wagner niedriger als sich selbst ein. 2. Diese Fachdichter überschätzen in diesem Sinne einseitig seine Musik. Mit Recht betont Pfitzner, daß der Dichter in Wagner das Primäre, also das Erste, Ursprüngliche ist, hat er doch schon auf der Schulbank ein kraftgeniales Trauerspiel „Leubald" verfaßt. „Die theoretisch unlöslich scheinende Frage nach der Nützlichkeit einer wahrhaften Dichtung als Grundlage einer musikalisch-dramatischen Komposition löst sich von selbst, sobald das eintritt, vor dem alle literarischen und musikalischen Fachbegriffe auffliegen: „die musikdramatische Konzeption", nämlich die „dichterische Idee" und der „musikalische Einfall". — Dabei muß ich allerdings zu einem leider auch in dieser Aufsatzsammlung festgehaltenen Irrtum Pfitzners Stellung nehmen: wegen der bei einigen Hauptwerken Franz Liszts hervortretenden, aber auch bei anderen Meistern, wie z. B. bei R. Wagner selbst im „Parsifal" und bei Sebastian Bach in seiner hohen Messe uns begegnenden Herübernahme fremder, dem Melodienschatz der katholischen Kirche angehörender Ritualmotive. Liszt die Schöpferkraft eigner musikalischer „Einfälle" überhaupt abzusprechen, zeugt dem auf allen Gebieten der Tonkunst, mit Ausnahme des musikalischen Dramas, bahnbrechenden Großmeister gegenüber von einer unbegreiflichen, rückständigen Voreingenommenheit. Und ist wirklich einem Liszt gegenüber, dem es nach Pfitzner „an Popularität und an allem andern zum Komponisten" fehlen soll, diese Popularität der Gradmesser genialer Eigenart?

Es ist dagegen dem Verfasser zuzustimmen, wenn er im folgenden Aufsatz: „Anwendung auf bekannte Werke" davor warnt, die landläufigen Vergleiche „Heiling" — „Holländer" und „Lohengrin" — „Euryanthe" zuweit zu treiben, wogegen allerdings „Heiling" und „Lohengrin" innerlich durch Gemeinsamkeit des tragischen Kernes, nämlich der Tragödie jedes großen Künstlers, jedes großen Menschen, bei völliger Verschiedenheit des äußerlichen Verlaufs beider Handlungen und ihrer Kunstform übereinstimmen. Die Abhandlung verteidigt später Wagners schriftliche Äußerung an Uhlig, daß „Der Ring des Nibelungen" das Größte sei, was je gedichtet, denn Pfitzner spürt in ihm die lebendige Konzeption der Dichtung, und er stellt fest, daß Wagners Dichtung, zumal der „Ring", die Achse ist, in der sich jede mögliche Entwicklung drehen muß, der Grund- und Merkstein in der Geschichte der musikdramatischen Dichtung.

Im Schlußkapitel dieser „Grundfragen der Operndichtung" beklagt der Verfasser endlich im Hinblick auf seine eignen Werke, daß a) „Der arme Heinrich" in Berlin im Jahre 1902 bei der Aufführung von Hauptmanns gleichnamigem Schauspiel und der Aufzählung aller Bearbeitungen dieses ergreifenden Stoffes in der Besprechung dieser Aufführung deshalb nicht mit genannt worden ist, weil es ja „nur ein Operntext" von J. Grun sei, trotzdem dieses Musikdrama 2 Jahre vorher am Kgl. Opernhause in demselben Berlin aufgeführt worden war! Diese Nichtachtung habe den Verfasser zur Abfassung der Aufsätze über die Grundfragen der Operndichtung gedrängt. b) bricht Pfitzner für die Dichtung seiner zweiten musikdramatischen Schöpfung „Die Rose vom Liebesgarten" eine Lanze, da gegen diese „romantische Oper" des nämlichen Dichters von der übelwollenden Musikkritik, aber auch von unbefangenen Beurteilern der Vorwurf von verwaschner Symbolik erhoben worden ist.

Nach einem schönen „Geleitwort" Pfitzners zu seiner „Freischützaufführung" in den Maifestspielen zu Cöln 1914 — 7 Wochen vor Ausbruch des Weltkrieges! — mit der Mahnung, „unsere teuersten Werke vor dem Vergessenwerden durch möglichst gute Aufführungen zu schützen", schließt das gehaltvolle Buch mit einem mehrfach gehaltenen Vortrag des Verfassers über den „Parsifalstoff und seine Gestaltungen" ab. Sehr dankenswert ist hier die wissenschaftliche Darstellung der Entstehung der Parsifalsage in der arischen Urzeit (nach der Anschauung von Leopold v. Schroeder und Victor Junk) und ihrer Beziehungen zu Gestalten der Edda (Amfortas, der Riese Hymir) und zum Kindermärchen („Tischlein deck dich"), ferner zu den bekannten mittelalterlichen Quellen Chrestien und Wolfram. Übersehen ist aber leider vom Verfasser, daß Wagners Verurteilung des Wolframschen Parzival aus der Züricher Zeit, in späteren Schriften „Was ist deutsch" und „Beethoven" einer gerechten Würdigung der „ewigen" Bedeutung Wolframs Platz gemacht hat (vgl. Hans v. Wolzogen, „Parzival und Parsifal", Bayreuther Festspielwegweiser 1912, Bayreuth, Niehrenheim, S. 188 ff.). Besonders hervorhebens- und dankenswert ist wieder Pfitzners vergleichender Hinweis auf das Märchen „Der goldene Topf" und den Roman „Die Elixire des Teufels" von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Artur Prüfer

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 5

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 3. Febr. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikalisches aus Hoffmanns Tagebüchern

Von **Dr. Georg Kaiser**

I.

Wenn die Inschrift auf Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns Grab auf dem Neuen Friedhof vor dem Halleschen Tor in Berlin den 1822 heimgegangenen Kammergerichtsrat rühmt als: ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler — so will sie in dieses wahre Urteil doch keineswegs die Meinung hineinlegen, daß diese vier rühmlichen Eigenschaften und Tätigkeiten sich in dem Charakter des lebenden Hoffmann ganz friedlich nebeneinander entwickelt und vertragen hätten. Es ist zwar richtig, daß wir den phantasievollen Dichter am besten verstehen werden, wenn wir auch seinem durch und durch musikalischen Wesen innerlich nahestehen können (und Goethes Fehlurteil ergibt sich hauptsächlich aus diesem Mangel), aber wenn auch die dichterischen und musikalischen Kräfte aufs engste miteinander verbunden sind, so haben sie doch zuzeiten einen scharfen Kampf um die Vorherrschaft in seinem schöpferischen Vermögen geführt. Schließlich drang der Dichter siegreich durch, und das ist auch für die Mit- und Nachwelt gut gewesen, die am Kapellmeister Kreisler und Kater Murr, an den Elixieren des Teufels, an Meister Martin und seinen Gesellen, am Märchen vom goldenen Topf und wie die vielen Erzählungen Hoffmanns heißen, sich berauscht hat und noch erfreut. Der Musiker Hoffmann ist zweifellos auch eine höchst fesselnde Erscheinung, die übrigens noch in vieler Hinsicht im historisch-kritischen Spiegelbilde nicht klar beleuchtet wird, so daß eine gründliche Betrachtung dieser seiner Leistungskräfte erwünscht käme; aber Hoffmanns Musikbegabung war — soweit sie uns bekannt sein kann — nicht so stark von Natur ausgerüstet, daß man sie eine ursprüngliche, meisterkräftige nennen könnte. Hans Pfitzner, bisher der einzige zeitgenössische Musiker, der sich des Komponisten annahm, hat vor zehn Jahren den Klavierauszug der Hoffmannschen Oper Undine herausgegeben, die vor hundert Jahren Weber öffentlich mit seinem viel geltenden Lob bedachte. Ohne Zweifel steckt in dem Werke, das in gewisser Hinsicht die erste deutsche romantische Oper darstellt, viel Reizvolles, viel echt Romantisches, und die ganze Anlage hebt sie bedeutend über Lortzings viel bekannteres Werk hinaus; auch wäre wirklich unter den deutschen Opernleitern ihr heute ein gelegentlicher Anwalt zu wünschen; aber auch diese Undine läßt erkennen, daß eine überragend große Musikbegabung, die sich hätte mit der eines Weber oder vielleicht auch nur eines Marschner messen können, hier nicht vorlag. Für unsre Zeit wird der praktische Musiker Hoffmann historische Persönlichkeit bleiben, um so mehr aber werden wir uns am theoretischen und kritischen, wie er sich uns in seinen musikalischen Novellen vom Ritter Gluck, Don Juan und einigen andern kundgibt, recht oft erfreuen.

Die jüngst mit unleugbarem Finderglück von dem verdienstvollen Hoffmann-Forscher Hans v. Müller entdeckten, verloren geglaubten und nun im Verlag von Gebr. Paetel in Berlin vom Entdecker veröffentlichten Tagebücher Hoffmanns[1]) führen in jene Zeit hinein, wo Musiker und Dichter in dem Künstler abwechselnd um die Palme rangen. Diese mit Unterbrechung bis zu Hoffmanns 1814/15 erfolgter Wiederanstellung im Staatsdienst führenden Tagebücher waren nur für Hoffmanns privaten Gebrauch bestimmt; sie geben von den geheimsten Vorgängen seiner Seele in kurzer, abrupter Form Kunde, oft nur geheimnisvoll andeutend und ahnen lassend, oft rätselvoll bleibend, oft auch mit deutlicher Derbheit und Rauheit. Wir erfahren von allerlei mehr oder weniger platonischen Liebesverhältnissen, die, weil Hoffmanns Frau sich häufig der Bücher bemächtigte, in der Form einer vollständigen Verschleierung der unerbetenen Leserin vorenthalten werden; griechische Buchstaben, fremde Sprachen, falsche Namen von harmlosem Schein müssen dazu herhalten. Wir erfahren ferner viel von Hoffmanns Leben im Wirtshaus, das zuzeiten seine zweite Heimat war; wir wissen, daß er an den Tagen, die im Eintrag ein mit zwei Strichen gezeichnetes Römer-Weinglas aufweisen, bemerkenswert viel, und wenn dieser Römer noch an beiden Seiten kleine Flügel zeigt, wohl mehr als genug getrunken hat. Aber wir erfahren auch, daß dieses Treiben gerade für den Künstler bedeutsamen Antrieb brachte; er faßte in der Bamberger „Rose" abends manchen guten Gedanken, er rettete sich dorthin vor der Nüchternheit seines Hauswesens und aus dem großenteils elenden Tagewerk. Wer ihn nach dieser Lektüre als

[1]) E. T. A. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Mit Erläuterungen und ausführlichen Verzeichnissen herausgegeben von Hans v. Müller, Erster Band, enthaltend die Texte der Tagebücher und ein Verzeichnis der darin genannten Werke Hoffmanns (Verlag von Gebrüder Paetel, Dr. Georg Paetel, Berlin 1915).

einen Säufer und Schlemmer bezeichnet, der zeigt, daß er das Wesen dieser romantischen Persönlichkeit nie und nimmer begreifen lernen wird. Denn alle diese Dinge, Liebe und Wein, ließ Hoffmann eben, wie Hans v. Müller richtig ausführt, nur so weit auf sich einwirken, an sich nahe herankommen, als sie ihm ein phantasievolles Spiel blieben, das die innerste Seele, die er zum Schaffen sich intakt halten mußte, nicht schädigend berührte. In dem einen Augenblick, wo dieser Traum, zur krassen Wirklichkeit geworden, ihm die Krallen ins Herz bohren will, findet er sich sofort selber wieder; da sinken die Schleier zusammen, und das Tagebuch berichtet: „Das Ding wird merkwürdig, und ich trete der wahren Auflösung näher — göttliche Ironie — stehe mir bei!! Jetzt wird es Zeit, ernsthaft in litteris zu arbeiten". Oder, wie er sich ein andermal ausdrückt, „der Nebelvorhang fällt herab, und die Personen hinter demselben werden und wirken poetisch". Der Künstler geht nicht nur ohne Schaden, sondern bereichert aus diesen Wirrsalen hervor.

Die Tagebücher beginnen in Plock, wo Hoffmann 1803 als preußischer Regierungsrat amtierte: er war damals 27 Jahre alt. Die Juristerei machte ihm wenig Spaß, und der Zweifel, ob er es als Komponist zu etwas Rechtem bringe, nagt an seinem Herzen: „wenn ich so von all den alten und neuen Komponisten höre, fällt mir dann doch das Anch io son pittore (auch ich bin ein Maler) ein! Wann werd ich mehr als das ewige tote Einerlei hier wiederholen dürfen — die Kindergruppe hab ich fertig komponiert — ob ich wohl zum Mahler oder Musiker gebohren wurde? — Ich muß die Frage dem Präsidenten B. vorlegen oder mich bey dem Groß-Kanzler danach erkundigen, die werdens wissen", fügt er ironisch an. Später hat er dann als Komponist mehr auf sich gehalten, und mit einem gewissen Stolz berichtet er in Bamberg: Gefühl, daß ich ein guter Komponist bin, oder: sich selbst für etwas Großes gehalten, als er ein italienisches Duett für Sopran und Tenor geschrieben hatte. Zunächst ging es ihm mit seinen Kompositionen nicht gut; er hatte dem bekannten Schweizer Musikpädagogen und Liedermeister Nägeli Proben eingeschickt, die nicht das gewünschte Urteil eintrugen; es heißt im Gegenteil: „Herr Nägeli hat mir gesagt, woran ich bin — sonderbar genug, daß ich an demselben Tage, an welchem ich von der Miserabilität meiner Kompositionen überzeugt war, den Mut hatte, ein Andante zu setzen!" Nägeli hat aber später sogar Kanzonetten, die er sehr rühmte, bei Hoffmann bestellt. In dem elenden Plock hörte Hoffmann bei Freunden oft Kammermusik; aber „wie gewöhnlich alle Musik hier in dem abscheulichen Nest unter aller Kritik ist", konnte er sich an der dilettantischen Ausführung nicht ergötzen. Allerdings, der himmlische, originelle Gang der Harmonie in den Quartetten von Haydn entzückte ihn doch, und er meint, daß Haydn unbeschreiblich groß sein würde in der Instrumentalmusik, „wenn er das Tändeln ließe — alle diese Tändeleien verunzieren das Ganze — die kleinen Menuetti, welche er gewöhnlich Scherzo Allegro überschreibt, sind sehr pikant durch originelle Ausweichungen, oft sind sie auch nichts weniger als Scherzos". Mozart war schon damals seine besondere Liebe. Einen kurzen Einblick in seinen musikalischen Schaffensprozeß, der ja bei allen großen Meistern ganz verschiedenartig vor sich geht, gewährt die folgende Tagebuchstelle: „Mit meinen musikalischen Ideen gehts mir so wie mit Savonarolas des Märtyrers zu Florenz, dessen Geschichte ich in diesen Tagen las, Eingebungen: erst schwirrts mir wild im Kopf herum, dann fange ich an zu fasten und zu beten, d. h. ich setze mich ans Klavier, drücke die Augen zu, enthalte mich aller profanen Ideen und richte meinen Geist auf die musikalischen Erscheinungen in den vier Wänden meines Hirns — bald steht die Idee klar da — ich fasse und schreibe sie auf wie Savonarola seine Prophezeyungen — obs nur andre Komponisten auch so machen mögen? — aber das erfährt ein Kgl. Preuß. Regierungsrat in Plock nicht!" Seine Sehnsucht ging damals gern spazieren nach Dresden, für dessen Hofkirchenmusik er schwärmte. „Was werde ich empfinden, wenn ich die Schik, die Marketti — wenn ich wieder eine Messe in Dresden hören werde! es wird nicht zum Aushalten seyn, ich werde weinen wie ein Kind!"



Iwan Knorr †

In Frankfurt a. M. starb nach kurzem Krankenlager Professor Iwan Knorr, der Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums. Geboren im Januar 1853 in Mewe in Westpreußen kam Knorr als Schüler in das Leipziger Konservatorium, wo er besonders bei Richter und Carl Reinecke studierte, und war von 1874 bis 1883 Leiter der theoretischen Klassen an der Kaiserlichen Musikschule in Charkow in Südrußland. Seit 33 Jahren wirkte er in Frankfurt am Main. Zuerst als Theorielehrer am Hochschen Konservatorium, dann seit dem Abgang von Prof. Scholz als Direktor. Zahlreiche Schüler werden sein Hinscheiden betrauern. Er war ein hervorragender Kontrapunktiker und verstand es im Unterricht seine trockene Kunst durch geistvolle Auffassung lehrreich und interessant zu gestalten. Zudem war er fortschrittlich gesinnt und ein eifriger Förderer des Neuen. Auf dem Gebiete des Liedes, der Kammermusik, des Chorgesanges, der Oper hat er kompositorisch gewirkt. Seine Schreibart ist geistvoll und anregend. Mit seinen Opern „Durchs Fenster", „Dunja" und „Die Hochzeit", die in Prag, Karlsruhe, Frankfurt und anderen Städten aufgeführt wurden, hatte er nicht allzugroßes Glück. Die Ukrainischen Liebeslieder für gemischtes Quartett und Klavier haben wohl die weiteste Verbreitung gefunden. Die Biographie über Tschaikowsky von Knorr ist als trefflichste Arbeit über den russischen Komponisten bekannt. H. Sch.



E. T. A. Hoffmanns erste Oper

Über die bisher unbekannte erste Oper E. T. A. Hoffmanns macht der verdienstvolle Hoffmann-Forscher Hans v. Müller in der „Deutschen Rundschau" nähere Mitteilungen. Aus zufällig erhaltenen Geschäftsbriefen stellt er fest, daß Hoffmann im März 1779 ein Singspiel in drei Aufzügen „Die Maske" komponierte, dessen Text und Musik von ihm herrühren. Um sein Werk in die Öffentlichkeit zu bringen, wußte er es durchzusetzen, daß die Partitur 1799 der Königin Luise vorgelegt wurde; er erhielt sie um die Jahreswende zurück mit einem Begleitschreiben mit der Andeutung, er solle sich wegen einer Aufführung an die dafür zuständige Behörde, die Direktion des National-Theaters, wenden. Hoffmann wandte sich an den Direktor Iffland, schickte aber nur den Text ein und auch diesen in seinem alten schlechten Manuskript.

In dem Begleitschreiben an Iffland, das v. Müller zum ersten Male aus dem Archive der Königlichen Schauspiele veröffentlicht, heißt es: „Vor kurzer Zeit erhielten Jhro Majestät

die regierende Königin die vollständige Partitur, und vor wenig Tagen hatten sie die Gnade mich ausdrücklich auffordern zu lassen, Ew. WohlGebohren die Vorstellung des Singspiels vorzuschlagen. Fern von jedem Eigendünkel, fern von jeder Vorliebe für mein Werk wage ich daher Ew. WohlGebohren vor der Hand bloß zu bitten, den Text durchzusehen und mir dann zu sagen, ob, wenn er mit einer guten Musik vereinigt wäre, das Singspiel einer Vorstellung auf dem hiesigen Theater werth seyn würde. Sollte dies der Fall seyn, so bin ich, da ich das Gewicht meiner Obskurität in der musikalischen Welt nur zu sehr fühle, bereit, meine Partitur einer gewissenhaften Beurteilung zu unterwerfen, und erwarte deshalb nur Ew. Wohlgebohren Befehle. Ew. WohlGebohren hoffe ich dann noch zu überzeugen, daß unerachtet aller Aufforderung nur eine gewissenhafte kritische Vergleichung meiner Composition mit den Werken großer Meister mich bestimmen konnte, einen Versuch, mich als Componist bekannt zu machen, zu wagen".

Vier Wochen später machte Hoffmann seine Staatsprüfung und wurde als Assessor nach Posen geschickt. Als Iffland ihm das Manuskript zurücksenden wollte, war Hoffmann in Berlin nicht mehr zu finden. „Die Maske, Oper in drei Akten" wurde also einstweilen, wie auf Hoffmanns Brief vermerkt ist, „ad acta gelegt, da der Verfasser nicht mehr in loco ist". 1804 hat sich dann Hoffmann wieder nach dem Schicksal seines Singspiels erkundigt, und Iffland wies seinen Sekretär an, es „aufzusuchen und höflich zu remittieren".

Aus dem Leipziger Musikleben

Oper (Rückblick). Auch in der ersten Hälfte der laufenden, am 15. August begonnenen Spielzeit wurde wesentlich die deutsche Oper gepflegt. Von verstorbenen außerdeutschen Meistern waren nur die im Spielplan unentbehrlichen vertreten, Verdi mit Troubadour, Rigoletto, Othello, Traviata, Maskenball; ferner erschien im Spielplan: Verkaufte Braut, Barbier von Sevilla, Carmen, Hoffmanns Erzählungen, Regimentstochter, und aus Anlaß des Urlus-Gastspiels Jüdin und Hugenotten, endlich die beiden Goethe-Opern Mignon und Margarete, letztere zurzeit noch ausständig. Von Wagner gab es, bis auf den Parsifal, alles. Im Ring des Nibelungen, zu dem Operndirektor Lohse nach längerem Ruhen eines der vier Abende das Orchester jedesmal wieder in erneuter Herrlichkeit erstehen läßt — deren Glanz nach dem Naturgesetz im Laufe mehrerer Aufführungen wieder abnimmt —, werden auch im teilweisen Wechsel der Besetzungen zwei stilistische Fehler mit durchgeschleppt. Riesen und Zwerge suchen die Charakteristik stellenweise in dem gerade bei Wagner unzulässigen Verzicht auf bestimmte Tonhöhe einzelner Noten, also im halb gesprochenen Gesang. Und ferner entsteht in einer der stimmungsgewaltigsten Szenen des ganzen Werkes, dem ersten Walkürenaufzug, zwischen Gunding, der vorerst „sein Befremden verbirgt", wie der Dichter vorschreibt, der zunächst in ahnender Zurückhaltung verharrenden Sieglinde und Siegmund, als einzigem passiv bleibenden Teil, eine seitens Gundings schon gleich wütend einsetzende offene Feindlichkeit. Aus der wirkungsvollen Ausstattung Direktor Volkners fällt das reichlich öde zweite Bild des Rheingold und das teilweise verunglückte dritte des Siegfried mit Erdas Höhle noch immer empfindlich heraus.

Neu inszeniert und einstudiert erschien Goldmarks Königin von Saba in neuer, mit Ausnahme des ungünstigen Bildes am Brunnen, prächtiger Ausstattung und — mit Cläre Hansen Schultheß Astaroth als Seele des Ganzen — in doppelter Besetzung der Hauptpartien, — ein hier ausnehmend seltener Fall, der an vielen anderen Bühnen unter die guten Regeln gerechnet wird, schon deshalb, weil die sonst unverhältnismäßig hohen Ausgaben für Ersatzgastspiele dadurch wegfallen. Außerdem gab es neu eingeübt den Freischütz, gleichfalls unter Lohse, ein Werk, das zur vollgültigen Wiedergabe der Partitur eines Tenors mit mehr Tiefe bedarf, als dem in der Darstellung glänzenden Herrn Lißmann eignet, und Cosi fan tutte, leider in Devrients unkünstlerisch umstürzender Bearbeitung, unter Bernhard Porst.

Als Neueinstudierung waren auch Figaro und Maskenball bezeichnet; eine solche tatsächlichster Art bot Suppés „komische Oper" Boccaccio, die Lohse zum Silvesterabend mit Opernkräften und mit dem gleichen durchgreifenden Feuer leitete wie die hochdramatischen Werke. Die fortreißende geistvolle Gestaltung der Titelrolle durch Gertrud Bartsch, Georg Marions in jeder Hinsicht prächtiger Faßbinder und Albert Kunzes unglaublich komischer Gewürzkrämer gaben dem schmissigen Ensemble unter Joseph Groß' Spielleitung die Richtung an.

Fast einer Uraufführung gleichzustellen war die Wiedererweckung der in Mannheim 1901 gegebenen „heiteren Heldenoper" Herbort und Hilde von Waldemar v. Baußnern. Der virtuos beherrschte, vom Tragischen losgelöste Wagnerstil, die darstellerisch und gesanglich fast durchgehend hoch wirkungsvolle Gestaltung mit Alfred Kases großartigem Dietrich von Verona („Bern"), Hans Lißmanns Herbort, Gertrud Bartschs bedeutender Hilde, Hans Müllers machtvoll launigem alten Hildebrandt, Else Schulz-Dornburgs lieblicher Else sicherten dem von Lohse mit aller Liebe und Energie geleiteten Werke eine herzliche Aufnahme. Schade nur, daß man damit nicht warten konnte, bis unser Oberspielleiter wieder im Dienste ist; das Buch hat keinen eigentlichen Bühnenautor zum Verfasser — wenigstens war es Eberhardt König damals noch nicht — und läßt der Ausstattungs- und Spielregie so viel übrig, daß es geradezu als ein Virtuosenstück der letzteren erscheint. Die Riesenarbeit, die das erfordert hätte, konnte aber ein zurzeit so überlasteter Spielleiter, wie aus Kriegsursachen jetzt Georg Marion ist, nicht in vollem Umfang leisten.

Von älteren deutschen Werken gab man im übrigen: Orpheus, Fidelio, Undine, Waffenschmied, Wildschütz, Martha, Stradella, Nachtlager, Lustige Weiber, Barbier von Bagdad, Abreise, Tiefland, Königskinder, Rosenkavalier, Evangelimann, Fledermaus mit Opernbesetzung. Für Ausprobieren und Neugewinnung erster Kräfte war der verflossene Zeitabschnitt ganz besonders wichtig. Der neue Heldentenor Joseph Vogl bewährte sich als echter, kraftvoll gestaltender Vertreter seines Faches, dessen wuchtigem Organ nur das Lyrische weniger liegt. Sein erster und dritter Akt Tristan gehören zum besten von heutiger Wagner-Darstellung; als fesselnd erwies sich unter anderem sein Loge und Othello, schauspielerisch packend sein Assad.

Im Soubrettenfach stellte sich ohne vorheriges Gastspiel Else Schulz-Dornburg vor, die, nach ihrer Verwendung zu schließen, dazu bestimmt ist, später für die heute noch im Vollbesitz hochbedeutender stimmlicher und darstellerischer Mittel stehende Luise Fladnitzer Ersatz zu bieten. Konnten Cherubin und Ännchen des neuen Mitglieds auch nicht (von einer abgeschlossen entwickelten spezifischen Begabung gerade in diesem Fache überzeugen, so ist doch die mehr lyrisch geartete Stimme und die ganze künstlerische Persönlichkeit in Vortrag, Bewegung und Mimik eine so hochwertige, daß man, gleichviel in welchem Rollenfach sie sich betätigen wird, die Gewinnung als eine in hohem Maß glückliche bezeichnen muß, zumal da wirklich schön singen zu hören unter allen Umständen ebenso selten als angenehm ist.

Daß der Vertrag unserer gleichfalls noch in der Fülle ihres

reichen Könnens stehenden Hochdramatischen Cäcilie Rüsche-Endorf mit Herbst 1916 abläuft, brachten drei Gastspiele von Fachgenossinnen kleinerer Hofbühnen in Erinnerung, Frau Palm-Cordes (Karlsruhe), Franziska Keßler (Weimar) und Anni Güra-Hummel (Dessau). Alle drei stellten sich im Fidelio vor, dazu die zweite in Götterdämmerung, die letztgenannte im Tristan. Sie trug mit ihrer ausgezeichneten allseitigen Durchbildung und einer Vereinigung bestrickender Vorzüge wenn auch mehr lyrischer als ausgesprochen hochdramatischer Art den Preis davon. Als ein hochwichtiger Umstand für den Betrieb unserer zur Zeit der Gewandhauskonzerte mindestens fünfmal, sonst gewöhnlich sechsmal in der Woche spielenden Oper erwies sich die Gewinnung einer ausgesprochen ersten Kraft neben Hans Müller in der Person von Ernst Wachter, der mit seiner prächtigen Stimme und Figur, bei besonderer Eignung für getragenen Gesang, außer seinem Fasolt, Kaspar, Minister im Fidelio usw. gewiß auch in anderen Partien hochwillkommen wäre.

Von Gastspielen ist noch das vertragsmäßige von Jaques Urlus im Ring, als Tristan, Stolzing, Rienzi, Raoul, Manriko und Eleazar zu erwähnen, das den Künstler in voller Verfügung über sein mühelos ausströmendes, immer mehr der lyrisch gefärbten Süße zuneigendes Organ zeigte. Der Baritonfrage, auf deren künftige Lösung das mehrfache Erscheinen unseres seit Beginn seiner Anstellung unter den Fahnen weilenden heroischen Sängers Hans Spieß nur eben ein Streiflicht, ein Leuchten von Wotans Auge warf, trat man durch das Heranziehen Walter Soomers näher, der gleichfalls im Ring, in Fidelio, Holländer, Tiefland seine machtvollen Töne erklingen ließ und uns hoffentlich bis zu endgültiger Regelung als häufiger Gast erhalten bleibt.

Außer den schon in diesem Zusammenhang Erwähnten machten sich in der sonst gewohnten Weise um den Spielplan verdient, meist von der Höhe nach der Tiefe zu geordnet: Cläre Hansen-Schultheß, als belebende weibliche Kraft in so mancher Spieloper, Cäcilie Rüsche-Endorf, die als Siegfried-Brünhilde noch vor kurzem einen besonderen Triumph feierte, Gertrud Bartsch, auf deren Schultern bei der Zurückhaltung von Luise Modes-Wolff fast das ganze lyrische Fach liegt, Elly Gladitsch, die mit ihrer Olympia und Mignon mehr als vorher aus sich herausgeht, Aline Sanden, unsere Altistinnen Valesca Nigrini, Lia Stadtegger, Lucia Schläger; der u. a. in Fidelio, Maskenball, Tiefland hervorragende Rudolf Jaeger, dessen Fachkollege Hans Lißmann durch den Wegfall der französischen Spieloper etwas an dem Verwendungsgebiet seiner glänzenden Veranlagung einbüßt, Alfred Kase, dessen außerordentliche Künstlerschaft nicht entfernt so vielseitig ausgenutzt wird, als es der Fall sein könnte, Ernst Possony, eine der Säulen des schauspielerischen Teils unserer Oper, Erich Klinghammer, Hans Müller, der Unermüdliche, endlich die Buffos: Eugen Albert, dem sein gewaltiger Mime nie vergessen werden soll, auch nicht, daß er im ersten Fidelio-Finale als einziger das vorgeschriebene Pianissimo singt, und Albert Kunze als „Beckmesser" ein trefflicher Kollege. Als Spielleiter führte sich Albert Kunze mit Inszenesetzung der „Königin von Saba" vielversprechend ein.

Dr. Max Steinitzer

Im zwölften Gewandhauskonzert spielte Eugen d'Albert das Gdur-Konzert von Beethoven und die Wandererfantasie von Schubert in der Lisztschen Bearbeitung mit Orchester. Auf diese beiden Werke hat er sich in den letzten Wochen in einer Reihe von Städten beschränkt. Seiner titanisch stürmenden Art liegt eigentlich das Beethovensche Esdur-Konzert besser als das Beschauliche und Zierliche in Gdur. Trotzdem muß die Gestaltung des Andantesatzes, durch d'Albert in gleicher Weise wie durch das Orchester unter Nikisch, als unübertrefflich bezeichnet werden: es erschien wie die Schöpfung einer Stimmung höchster Weihe und Andacht. Die Wandererfantasie hatte zahlreiche geniale Momente, war aber doch im ganzen zerstückelt, was zum Teil auch an Liszt liegt. Ihren Urtext (Schubert) hörte man von Wilhelm Backhaus glänzend und einheitlich in einem Konzerte, das außerdem noch Frau Elisabeth Boehm van Endert und Herr Hermann Jadlowker von der Berliner Hofoper bereicherten. Die riesige Alberthalle war voll besetzt, das Programm unglaublich gemischt, die Mitwirkenden — trotz einer offenbaren Indisposition des Tenoristen — hervorragend, der Erfolg durchschlagend.

Télémaque Lambrinos Schumann-Abend verlief unter außerordentlich lebhaften Auszeichnungen für den temperamentvollen Künstler. Er hat seine Eigenheiten, die manchem nicht zusagen. Aber seiner glutvollen und beschwingten, wenn auch stark kapriziösen Art, die nicht selten gerade Schumann entgegenkommt, fällt doch immer der Erfolg zu.

Mit großem Glück gab die Geraer Hofkapelle unter Hofkapellmeister Laber ein Konzert zum Besten des bulgarischen Roten Kreuzes. Beethovens Cmoll-Sinfonie, das Hauptwerk des Abends, zeigte das Orchester in vorzüglicher Leistungsfähigkeit. Besonders zu rühmen sind die Genauigkeit in allen Einzelheiten, die dynamischen Abstufungen und die Steigerungen im Vortrage. Wie die Kapelle und ihr Leiter fanden auch die Solisten Herr Vogelstrom und Frl. Forti (beide aus Dresden) überaus beifällige Aufnahme.

Das dreizehnte Gewandhauskonzert brachte ausschließlich allgemein bekannte Orchesterwerke: Mozarts Jupiter-Sinfonie, Beethovens Eroika und Wagners Kaisermarsch mit Schlußchor. Besonders stürmisch ward Nikisch nach allen Sätzen der Eroika, deren Höhepunkt diesmal der Trauermarsch war, vom stark besetzten Hause gefeiert. F. B.

Im gastlichen Hause Schmidt-Ziegler am Kickerlingsberg fand die erste der sogenannten Morgenmusiken statt, die mit Brahms' Hdur-Trio für Klavier, Violine und Cello durch die Herren Weinreich, Wollgandt und Prof. Klengel eröffnet wurde. Der Vortrag war großzügig und von tiefer Wirkung. Dann gab es einen „Reigen" zu hören, nämlich acht interessante Stücke aus der Feder Julius Klengels, die der Komponist selbst vortrug und die viel Beifall fanden. Lieder von Wolf sang die Altistin Frau Else Dorenberg aus Weimar mit Empfindung und Geschmack, und schließlich ist der liebenswürdigen Hausdame Frau Tilla Schmidt-Ziegler Erwähnung zu tun, die den Cellisten und die Sängerin feinsinnig begleitete. —

Elena Gerhardt ist hier und anderswo aus einer langen Reihe von Konzerten wohlbekannt. Sie hat sich nicht verändert, seit wir sie das letzte Mal gehört. Diesmal bot sie an ihrem Liederabend einen Strauß duftender Blüten aus Brahms' und Schuberts Liedergärten. Materiell sehr begünstigt, übt die Stimme dieser Künstlerin besonders im ruhig dahinfließenden Gesange einen fast unwiderstehlichen Reiz. Sie scheint alles grob Irdische abgestreift zu haben und nur der letzten feinen Verkörperung des Fühlens und Denkens sich zu assimilieren. „Immer leiser wird mein Schlummer", „Wir wandelten", „Nachtigall" und dann Schuberts „Im Abendrot" und „Schlaflied" sang sie mit überaus tiefem Verständnis und innigem Empfinden, mit sicherstem Anschlagen der Grundstimmung und feinster Zeichnung des Details. Das ausgesprochen Dramatische liegt ihrer Kunst ferner; ungestüme Gewalt der Leidenschaften kennt sie nicht. Am Flügel saß als sicherer und mitfühlender Begleiter Max Wünsche. —

Zum Besten des Vereins der Musiklehrer und -lehrerinnen fand im Saale des Konservatoriums ein von dem Institut veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert statt, das leider nicht sehr besucht war, obwohl die besten Lehrkräfte unserer Hochschule für Musik sich an der Aufführung beteiligten. Prof. Straube meisterte die Orgel in Händels schönem Dmoll-Konzert, Prof. Julius Klengel zeigte seine hohe Kunst in der Wiedergabe des Haydnschen (allerdings etwas verblaßten) Cellokonzertes. Mozarts Esdur-Konzert für zwei Klaviere trugen die Professoren v. Bose und Pembaur mit gewohnter künstlerischer Reife vor. Entzückendes bot Kammersängerin Senius-Erler mit dem aufs feinste abgetönten und seelisch belebten Vortrage einiger

Mozartscher und Schubertscher Lieder. „Das Veilchen" war ein Kabinettstückchen erlesenster Art. Auch Kammersänger Arlberg, der zwei Händel-Arien sang, imponierte wieder mit dem ungewöhnlichen Maß eines fein abgewogenen künstlerischen Singens. Spielleiter Proft erfreute mit einigen Goethe-Liedern, die er eindrucksvoll sprach, Prof. Sitt endlich hielt mit festem Zügel das Ganze zusammen; sein Schülerorchester stand wieder auf der Höhe.

E. M.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Nachdem Georg Richard Kruse, der um Nicolai und Lortzing so verdiente Musiker, der uns als Direktor des Lessingmuseums im Festsaale des alten Nicolaischen Hauses auch so manchen aparten Musikabend vermittelt, Nicolais Weihnachtsouvertüre wieder in den Konzertsaal gebracht hatte, führte er uns, diesmal mit dem Blüthnersaalorchester, Nicolais Ddur-Sinfonie vor. Sie erlebte damit ihre Berliner Erstaufführung, denn der Komponist, der sie 1845 in Wien aufgeführt hatte und drittehalb Jahre später in seinen Berliner Wirkungskreis eintrat, kam infolge seines frühzeitigen Todes (Mai 1849) nicht mehr zu einer dortigen Wiederholung. Das Werk ist keine nebensächliche Arbeit, was schon aus seiner Geschichte hervorgeht. Wir lesen darüber in Nicolais Tagebüchern (hg. von Schröder, Breitkopf u. Härtel 1892) folgendes: „Im September 1845 fertigte ich auch die Bearbeitung meiner in Rom 1835 komponierten Sinfonie in D dur an, welche durchaus in der Instrumentierung geändert und teilweise ganz neu erfunden wurde. Ich führte sie im philharmonischen Novemberkonzerte auf, sie erhielt Beifall, ohne Sensation zu machen. Ich werde sie erst noch in anderen Städten geben, bevor ich sie öffentlich erscheinen lasse, um mein Urteil darüber fester zu stellen und auch das Urteil anderen Publikums zu erfahren, als bloß des Wiener, welches gegen mich als Komponist, glaube ich, niemals ganz gerecht gewesen". Letzteres stimmt wohl, denn die Wiener nahmen nachher auch „Die lustigen Weiber von Windsor" abfällig auf. Wenn nun Nicolai die bis heute ungedruckt gebliebene Sinfonie nicht erscheinen ließ, so hat daran sein plötzlicher rascher Tod Schuld, nicht aber etwa seine Meinung (die hiesige Zeitungen bei der erwähnten Ouvertüre zu suggerieren versuchten), daß er alles, was er nicht noch gedruckt erlebte, als minderwertig auch nicht gedruckt sehen wollte. Das Gedrucktwerden wurde früher oft schon berühmten Komponisten saurer gemacht wie heutzutage manchem unberühmten. Hier handelt es sich nun um ein groß angelegtes, viersätziges und kräftig instrumentiertes Werk, dessen Stil in einigen Punkten an Beethoven erinnert, ohne deshalb unter dessen Epigonen zu geraten. Es muß gut studiert werden und verlangt einen sichern, routinierten Dirigenten. Das wäre etwas für Nikisch und das Leipziger Gewandhaus, wo es (wenn ich mich nicht irre) am Ende der vierziger Jahre gespielt wurde. Der erste Satz beginnt mit einer pathetischen, mit energischen Akzenten durchsetzten Andanteeinleitung, das Allegro mit einem lebhaften Figurenthema. Hier sind große Steigerungen. Als Hauptmotiv klingt eine aus den „Lustigen Weibern", deren Komposition Nicolai 1846 begann, bekannte Wendung vor. Der zweite Satz besticht durch frische Melodik und zeigt auch da satte Orchesterfarben. Im Scherzo pulsiert wildes Leben und viel Beethovenscher Geist. Letzteren offenbart am meisten das Finale, dessen Faktur Eroika und neunte Sinfonie ins Erinnerungsbild bringen. Gleich nach dem kurzen, heftigen Eingange blasen Hörner das markante Hauptthema. Seine erste Variation spielt abermals das Horn. Höchst auffällige Stelle! Hier ist viel tüchtige „Arbeit", wohlklingend kombinierter Kontrapunkt. Schließlich kehrt die erwähnte Melodie des ersten Satzes, die Quintessenz des Andante und des Scherzo wieder, fast wie im Finale der neunten Sinfonie. Die Aufnahme des Werkes war glänzend, der Saal bis auf den letzten Platz besetzt. Vorher vernahm man das von Wüllner gesprochene Hexenlied von Wildenbruch-Schillings, als ersten Teil die Ouvertüre zu Webers Euryanthe und Liszts Tasso. Wann wird nun die Hunnenschlacht wiederholt werden?

Mittags hatte man schon eine andere relative Neuheit gehört: die vierte Sinfonie von Jean Sibelius. Oskar Fried führte sie im Theater der „Freien Volksbühne" auf. Es war das das sechste der von der genannten Vereinigung im großen Stile gegebenen Volkskonzerte. Die Sinfonie erschien zum ersten Male in Deutschland, wo sie wohl kaum festen Fuß fassen dürfte. Der Inhalt entspricht der großen Länge nicht. Stimmungsvoll ist ja vieles darin, aber ebenso vieles schlecht klingend. Manches mag als national finnischer Zug erkannt werden, anderes wieder als französische Anleihe. Im ganzen fühlt man sich ebenso angezogen wie abgestoßen, gefesselt wie gelangweilt. Der Dirigent hatte sein ganzes Temperament dafür eingesetzt, und die braven Philharmoniker folgten ihm willig. Busonis hier schon (1914 Heft 13) gewürdigte Indianische Fantasie folgte und gab dem jungen Pianisten Egon Petri Gelegenheit zu zeigen, daß seine Künstlerschaft den allerbedenklichsten Aufgaben gewachsen ist. Dann kam noch Straußens Eulenspiegel. Er nahm sich gegen den wildwestlichen Tohuwabohu wie eine klassische Figur aus. Werden unsere altmodischen Ohren wirklich noch für das angestrebte neue Tonsystem mit den Dritteltönen reif werden? Die „Neutöner" steuern ja mit vollen Segeln darauf los.

Über andere Sinfoniekonzerte kann ich nur summarisch berichten. So zunächst über das dritte der Gesellschaft der Musikfreunde. Hier brachte Ernst Wendel mit dem Philharmonischen Orchester zunächst Mahlers vierte Sinfonie in Gdur zur Aufführung. Leider blieb er dem anregenden Werke gerade das Beste schuldig. Auch die Begleitung zu Mendelssohns Violinkonzert fiel so ungelenk aus, daß der junge Geiger Kerekjarto in der Entfaltung seines Genies (vgl. 1915 Heft 21) gehemmt wurde. Weshalb die Gesellschaft da so in der Ferne schweift, wo doch derartige Dirigenten genug in der Nähe zu haben sind, versteht man nicht. Beethovens achte Sinfonie machte den Schluß. Ferner über Wolffs sechstes Philharmonisches, das Nikisch mit der zweiten Sinfonie von Bruckner begann. Natürlich schlug er damit die Aufführung des Werkes durch C. M. Artz. Lieber wäre es uns aber gewesen, wir hätten statt dessen die zuerst verheißene dritte in Cmoll, die große achte, gehört. Sonst kam in diesem Konzerte, in dem der Sänger Slezak als Solist mitwirkte, nichts von besonderer Bedeutung vor. Die Königl. Kapelle war dagegen erst beim dritten von ihren zehn Abonnementskonzerten angelangt. Da ließ R. Strauß nur Beethoven spielen: die nun bereits mehrfach gehörte erste Leonorenouvertüre, die erste und die dritte Sinfonie. Alles echt straußisch und wenig beethovensch!

In der Kammermusik trat nun endlich doch eines unserer beiden Hauptstreichquartette in Aktion. Infolge der unberechenbaren Kriegsläufte aber nicht das erwartete von Willy Heß, sondern das von Karl Klingler. Zwei von den Heßschen Herren waren zu ihm hinübergewechselt. Aber trotz solch ganz neuer Zusammensetzung fiel der erste Abend glänzend aus. Er erreichte seinen Höhepunkt in Beethovens Op. 127 Esdur, das technisch wie geistig in höchster Vollendung herauskam. Schon das an den Anfang gestellte Cmoll-Quartett von Brahms ließ Gutes hoffen. In der Mitte befand sich ein ebenfalls besonders geratenes B dur-Quartett von Haydn. Gleichzeitig gab das Damenquartett von Dora v. Möllendorff seinen ersten Abend. Hier war ein Streichquartett des jetzt in Berlin ansässigen Brahmsfreundes Kößler das Haupt-

werk. Im sechsten Kammermusikabend des Lessingmuseums ein Manuskripttrio von James Simon mit dem Komponisten am Flügel. Außerdem ließ dort Fr. Steiner-Rothstein noch die Streichtrioserenade von Beethoven spielen.

Unsere weitere Umschau verliert sich nun in einem wahren Walde von Lieder- und Klavierabenden. Alle seine Bäume zu betrachten, gelingt nicht einmal der Berliner Lokalpresse. Wir wollen zunächst an Robert Franz denken, an dessen hundertstem Geburtstage voriges Jahr die Berliner Konzerte fast spurlos vorübergingen. Da war es schön von Lilli Lehmann, daß sie ihrerseits das Versäumte nachholte und dem alten großen Musiker einen ausschließlichen Abend widmete. Fünfzehn Lieder sang sie von ihm, wobei der große etwa 2000 Menschen fassende Philharmoniesaal voll besetzt war. Die nun bald siebzig alte Dame versteht mit ihrer Stimmruine noch immer zu wirken. Die eminente Kunst und die meisterhafte Theaterpose, die beide ihr eigen sind, dienen den romantischen Resten als zu starke Stützen, als daß sie zusammenfallen könnten. Im übrigen kehren immer Liederabende wieder, die entweder Brahms und Wolf oder Schubert und Brahms oder Schubert und Wolf, meist in zwei Hälften als Programmschablone haben. Ganz Schubert sang Emmi Leißner, nämlich die in solcher Totalität hier in Berlin keineswegs ungewöhnliche Winterreise. Hier war auch die Klavierbegleitung interessant, da sie von dem Leipziger Orgelprofessor Karl Straube ausgeführt wurde. Wie oft bei feinen Musikern, fiel sie allzu fein aus. Oft hörte man nur die Singstimme und war bezüglich der Klavierpartie lediglich auf die Zwischenspiele angewiesen. Man muß aber auch hierbei den Flügel im großen Konzertsaale anders wie im intimen Kreise anfassen, was sich übrigens umgekehrt auch die Solopianisten merken sollten, wenn sie einem beim Zimmervortrage „die Ohren sprengen". Als dritter Gesangsgröße möchte ich Hedwig Francillo-Kauffmanns gedenken, deren Kunst besonders in der großen Arie der Nachtkönigin aus Mozarts „Zauberflöte" und in Ophelias Wahnsinnsszene aus Thomas „Hamlet" glänzte. Auch der Kammersänger Jadlowker, der Haupttenorist der Königl. Oper, gab einen Liederabend und wirkte ferner im zweiten Abonnementskonzerte Heinrich Grünfelds mit. In letzterem war aber gleichwohl Volkmanns Klaviertrio in B moll, wohl als nachträgliches Gedenken des hundertsten Geburtstages des Tondichters aufgenommen, die Hauptnummer des Programmes. Es wurde vom Konzertveranstalter mit Ignaz Friedman und Alfred Wittenberg gespielt. Den Manen Robert Franzens opferte dann noch die stimmbegabte Altistin Elisabeth Lee, die ihren Liederabend mit sechs Liedern des Verewigten begann und darauf neue Sachen von M. Marschalk, dem Musikreferenten der Vossischen Zeitung, und H. v. Eyken folgen ließ, ehe sie mit dem unvermeidlichen Brahms schloß. Sie schnitt in alledem künstlerisch gut ab. Gleichfalls neu war die Sopranistin Klara Musil, deren Programm ebenso musterhaft kurz wie kurzweilig war. Es begann mit einer Arie aus Isouards Oper „Das Lotterielos" (Nein, ich singe nicht, mein Herr). Solche Raritäten ziehen manchen Besucher an. Wer im Publikum mag gewußt haben, daß Isouard (Niccolo v. Malta) einst der gefeierte Konkurrent Boieldieus war? Daß vor hundert Jahren „Das Lotterielos" neben Isouards „Aschenbrödel" zu den beliebtesten Opern gehörte? Daß ihnen aber gleichwohl C. M. v. Weber (Gesammelte Schriften, Reclam) das einstige Unterliegen gegen die Werke Boieldieus prophezeite. Die Sängerin beendete ihren Abend nach dem Vortrage von Liedern H. Wolfs, Liszts, Pfitzners, R. Straußens und Mahlers mit der Marterarie aus Mozarts Entführung. Sie ist solch schwieriger Aufgabe nicht gewachsen. Mozart stand auch, und zwar mit vier Liedern, auf dem Programme von Claire Dux, dem im Konzertsaale häufigsten und beliebtesten Mitgliede der Kgl. Oper. Die Sängerin gehört zu den Bühnengrößen, deren Stimme und Vortragsart auch außerhalb der Szene zu bestehen vermag. Ihre Gaben waren aber zu reichlich bemessen. Nach den Mozartschen kamen noch sechs Lieder von Rob. Schumann, vier von Rich. Strauß und zehn von Leo Blech. In letzteren zeigte sich der Auch-Generalmusikdirektor vielseitiger, als mancher seiner Erfindungsgabe zutrauen dürfte. Ich hatte zufällig vorher schon einen ganzen Strauß seiner Liederblüten privatim angetroffen und war ebenfalls überrascht.

In der Klavierspielerei — Liszt nannte ihre neueste Richtung Klavierprügelei — kann ich ebenfalls nur kurz verfahren. Obenan standen zwei Lisztsche Hauptschüler: Eugen d'Albert und Emil Sauer. Ersterer „prügelte" Beethoven, im ausverkauften großen Philharmoniesaale, letzterer zeigte seine feine, echte Virtuosität an Stücken aller Art. Auch er hatte den gewohnten großen Zulauf. Ein dritter Hauptschüler Liszts kam als Komponist zu Worte, Conrad Ansorge, von dem seine frühere Schülerin Magda Siemens u. a. die dritte Klaviersonate spielte. Sie brachte das schwere Stück gut heraus. Eine andere Klavierneuheit war in Adolf Küntzel zu begrüßen. Dieser junge Pianist ist begabt, leistungsfähig und nicht einseitig. Beethoven, Chopin und Liszt gelangen ihm gleich gut und stilvoll. Schließlich spielte noch Hans Hermanns, der bereits vor Weihnachten seine Schülerinnenschar mit Erfolg konzertieren gelassen hatte. Er selber brachte mal wieder die glänzende Cdur-Sonate aus Op. 2 von Beethoven in den Konzertsaal, was unbgreiflich selten oder gar nicht geschieht, spielte aber danach Schumanns Kinderszenen, jenen intimen Kleinkunstkranz, dessen Transport aus dem Zimmer abstößt wie die Plazierung einer kleinen Federzeichnung inmitten großer Freskogemälde.

Rundschau

Oper

Berlin Oft hört man heute sagen, die Kunst sei auf den Hund gekommen. Das stimmt nun aber für Berlin ganz und gar nicht. Dort ist sie vielmehr auf den „Kintopp" gekommen. Dem Rechnung tragend, machte auch ich mich knurrend zu einer seiner „Premièren" auf, die nichts weniger als Wagners Lohengrin (!) galt. Die Sache war ernst genug: vierzig Mann Orchester, ein Dutzend Personen Chor und die nötigen Solisten. Chor und Solisten sangen im Orchester, das ganz wie in Bayreuth war: verdeckt, mit oben offener Schallwand, vorn oben die Streicher, tief unten unter der Bühne die Blechbläser. Der „berühmte" Dirigent war als Schattenbild da, das oben an der Rampe mit der Vorderseite nach dem Orchester und Publikum zu agierte und aus dem Szenenbilde einen störenden Halbkreis herausschnitt. Diesem Gespenste folgten die Mitwirkenden so gut, daß bis auf etwas Konfusion in gewissen Chorstellen des ersten Aufzuges alles glatt vonstatten ging. Musikalisch wäre also die Sache erträglich gewesen, aber szenisch versagte sie. Abgesehen von den farbig abgetönten Kostümen waren die Agierenden als Leichen mit weißen Gesichtern und Händen zu sehen, die besonders dann als grauenvoller Totentanz wirkten, wenn ihre Gesangsbewegungen nicht mit dem wirklichen Gesange im Einklange standen oder ihre Leichenmäuler gar noch ein paar Male auf- und zuklappten, wenn jener bereits verstummt war. Schlimm waren auch die Kürzungen, die das Werk auf zwei Stunden Dauer, allerdings mit sehr kurzen Aktpausen, beschränkt hatten. Da sie für eine „Lichtspielaufführung" nötig sind, hätten sie sorgsamer überlegt werden müssen. Daß der zweite Akt z. B. von dem großen Duette zwischen Ortrud und Telramund gar nichts übrig ließ und gleich mit der Schlußstelle „Der Rache Werk sei nun beschworen" begann, rekordiert noch die berüchtigtsten Striche der kleinsten Stadttheater. Natürlich waren als Solisten nur berühmte Größen „gefilmt", was aber das Endergebnis, daß der „Kintopp" auf dem Gebiete des Musikdramas eine künst-

lerlische Pleite erlebte, nicht zu ändern vermochte. Das Publikum applaudierte zwar, jedoch seine Qualität war mir zu unbekannt, um es als Kompetenz ansehen zu können. B. Sch.

Prag Nach Stuttgart und Wien (Hofoper) hat nun auch (am 1. Januar) unsere Prager Deutsche Landesbühne (Direktor Heinrich Teweles) Schillings neueste Bühnenschöpfung, die zweiaktige Oper „Mona Lisa" zur Aufführung gebracht. Daß die Deutsche Landesbühne sich für Schillings einsetzte, ist umso mehr anzuerkennen und hoch einzuschätzen, als die materiellen Quellen, die dieser Bühne zur Verfügung stehen, nicht allzureichlich fließen. — im Frieden nicht einmal, wie dann erst in der alles beeinflussenden ernsten Kriegszeit. Schillings ist uns Pragern kein Neuer, da er in den Maifestspielen des Jahres 1908 selbst Gelegenheit hatte, uns seinen „Moloch" an der Spitze des Schweriner Hoftheater-Ensembles

vorzuführen; auch seine „Glockenlieder" fanden in einem der letztjährigen philharmonischen Konzerte eine begeisterte Aufnahme bei unserem Publikum.

Über Schillings nach neunjähriger Pause geschaffenes neues Bühnenwerk ist anläßlich der Uraufführung in Stuttgart in diesem Blatte bereits ausführlich geschrieben worden, sowohl in bezug auf die Würdigung des musikalischen Teiles als auch hinsichtlich des Wertes und der Wirkungsfähigkeit des Textbuches, so daß ich von der Besprechung der Oper selbst absehen kann.

Bedauerlich bleibt nur die Abkehr unserer deutschen Bühnenkomponisten von den durch Wagner gewiesenen Bahnen und ihr Hinneigen zum fremden Muster wälschen Opernverismus und romanischer Realistik. Schillings hat aber durchaus nicht das durch poetisierende Melodienfülle gemilderte Brutalitätsvermögen sagen wir etwa eines Puccini in sich, um musikalisch zu wirken wie dieser, trotzdem Schillings in seinem neuesten Opernwerke gerade die brutalen und schrecklichen Szenen mit weit mehr Sorgfalt behandelt hat als die lyrischen. So kommt es, daß es den ersteren an der überzeugenden und erschütternden Kraft, letzteren an der innigen Wärme fehlt.

Die Aufführung der Oper durch unser Opernensemble verdient viel Lob. Alexander v. Zemlinsky, unser erster Operndirigent, hatte sich mit aller Liebe der komplizierten Partitur angenommen, um ihr das zu entnehmen, was der Komponist im Sinne hatte. Bestens unterstützt wurde er hierbei von den trefflichen Solisten, voran Frau Perthold in der Titelrolle und Herrn Kriener als Francesco. Aber auch die Inhaber der kleineren Rollen gaben ihr Bestes, ebenso wie der reichlich verwendete Chor sichtlich bemüht war, seiner Aufgabe gerecht zu werden. —ek

---

Noten am Rande

Beethoven im französischen Nebel. Die Revue bleue weist darauf hin, daß Beethoven im Jahre 1792 in ein Album schrieb: „Alles Gute tun, das man nur tun kann. — Die Freiheit über alles lieben. Niemals die Wahrheit verleugnen." „Kann so etwas wohl ein Deutscher schreiben? Undenkbar! — Man hat in Beethoven nicht nur den Gegensatz des Deutschen, sondern vor allem auch den Ausdruck echter Humanität zu verehren. Das macht ihn würdig, von französischen Ohren gehört zu werden, denn die Franzosen sind ja selbst der vermenschlichte Ausdruck echter Humanität. Beethoven hätte sicher nicht die berühmte Kundgebung der deutschen Geisteshelden unterschrieben."

Deutsche Lieder. Unter dem Titel „Deutsche Lieder" hat der Verein Leipziger Musikalienhändler den sächsischen Truppen im Felde eine sinnige Liebesgabe gestiftet. Das geschmackvoll ausgestattete Heft enthält 27 von den Verlegern zur Verfügung gestellte Männerchöre. Der vierstimmige Satz ist meist so einfach, daß auch ein minder geübter Chor ihn zu bewältigen vermag. Das Heft, das vorläufig in 10000 Exemplaren gedruckt worden ist, kommt nicht in den Handel, sondern soll ausschließlich als Liebesgabe an unsere Krieger verteilt werden.

Kreuz und Quer

Berlin. Karl Ernst Henrici veranstaltet am 11. und 12. Februar eine Versteigerung von Autogrammen, darunter eine süddeutsche Autographensammlung sowie eine Anzahl Briefe an Meyerbeer, darunter ungedruckte Wagner-Briefe aus früher Zeit. Einige Briefe von Hans v. Bülow, ein begeisterter Brief König Ludwigs II. von Bayern an Bülow über die Tannhäuser-Aufführung und besonders fünf eigenhändige Briefe Wagners an Meyerbeer sind erwähnenswert. In einem dieser Briefe (aus Paris vom 15. Februar 1840) findet sich folgende Stelle: „... ich strotze von Hilfsbedürftigkeit", und weiter: „Ich sehe ... kommen, daß ich Sie von Aeonen zu Aeonen mit Dankes-Stammeln verfolgen werde ..." unterzeichnet ist der Brief: „Ihr mit Herz und Blut ewig verpflichteter Unterthan R. W." In einem anderen Briefe aus Dresden vom 27. Dezember 1845 schreibt Wagner: „Dresden ist zum übrigen Deutschland gehalten eine anständige Provinzstadt und seine Stimme verübt keinen Einfluß! Berlin ist die einzige Stadt, die diesen nötigen Einfluß übt ... und dieses Berlin bleibt mir so gut wie verschlossen ..." Der Brief schließt: „Mit wahrster und dankbarster Hingebung verbleibe ich Ihr gehorsamster ..." Ein weiterer Brief Wagners an den Hofschauspieler Ferdinand Heine, den er mit „Liebster Heinemann" anredet, drückt ihm seine große Befriedigung über seine Wasserkur aus. Einige Briefe Heines, die die Ohrfeigengeschichte beleuchten, ein Brief Liszts, der sich eben mit der Gräfin De Agoult entzweit hat, ein ungedruckter Brief aus Brahms' Nachlaß von Beethoven und eine große Zahl von Briefen literarischer und historischer Persönlichkeiten sind bemerkenswert.

Kiel. Kapellmeister Ludwig Neubeck, zurzeit Studiendirektor des Kieler Konservatoriums, ist von den vereinigten niedersächsischen Gesangvereinen Kiels zum Dirigenten gewählt worden.

Leipzig. Kammersängerin Cäcilie Rüsche-Endorf erhielt nach einem erfolgreichen Gastspiel als Brünnhilde in der Walküre am Hoftheater in Altenburg am 23. Januar vom Herzog die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Frau Anny Gura-Hummel vom Dessauer Hoftheater ist nach Gastspielen als Isolde und Fidelio vom 1. September d. J. ab dem Stadttheater zu Leipzig verpflichtet worden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 6

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor

Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:

Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 10. Febr. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Musikalisches aus E. T. A. Hoffmanns Tagebüchern

Von **Dr. Georg Kaiser**

II.

Mehrere Jahre werden nun übersprungen, und das Tagebuch setzt erst wieder 1809 in Bamberg ein. Inzwischen hatte Preußen Polen geräumt, und Hoffmann, der nach seiner Versetzung nach Warschau eine ganze Reihe größerer Werke komponiert hatte (so ein Ballett Arlequin, Brentanos Singspiel Die lustigen Musikanten, eine Messe, Sinfonie), ging seines Postens verlustig: eine anderweitige Anstellung war vorläufig nicht zu erreichen. In dieser Lage kamen ihm seine musikalischen Fähigkeiten durchaus zustatten, er fristete sein Leben durch Erteilen von Musikunterricht, Komponieren, und fand 1808 ein Engagement als Musikdirektor am Theater zu Bamberg, das damals künstlerisch ziemlich leistungsfähig war. Die Leitung ging zwar in kurzer Zeit durch mehrere Hände, und geschäftlich hatte das Unternehmen wenig Glück; dazu kamen noch die schwierigen politischen Verhältnisse jener Jahre. Aber Hoffmann hielt immer wacker durch, wenn er auch mehrfach seinen Bamberger Freund und Verleger Kunz um kleinere Beiträge anborgen mußte, um nur etwas zu beißen zu haben. Es ist staunenswert, bis zu welchem Grade sich nun gerade hier in Bamberg, wo die „Rose" ihn fast allabendlich an ihrem Tische sah, wo der hübsche Spaziergang nach Buch so oft einlud, das Theater mit all seiner Misere viel Zeit und Nervenkraft verschlang, die bald mehr, bald weniger poetisch verklärten Liebesbeziehungen zu Mädchen und Frauen Wachen und Traum besetzt hielten, wie gerade hier die schöpferische Kraft Hoffmanns anfängt zu erstarken und sich höchst imposant zu steigern. Es gibt im Tagebuch noch vielemal den Eintrag: dies ordinarius atque tristis (gewöhnlicher, trauriger Tag), der den Mangel an Schaffenslust kurz dokumentiert, aber daneben sind Wochen angespanntester Geistestätigkeit verzeichnet. Eine große Reihe von musikalischen Werken sehen wir entstehen; viele davon sind Musiken und Einlagen zu heute völlig vergessenen, auf dem Bamberger Theater gespielten Stücken („bis dahin habe ich fürs Theater nicht komponieren, sondern Musik schmieren müssen"); aber Hoffmann schrieb auch ein paar größere Werke, in deren künstlerische Form er seinen Ehrgeiz setzte, so ein Melodram des Grafen Soden: Dirna mit Ouvertüre und Chören, nach dessen Aufführung er sogar herausgerufen wurde; so eine große romantische Oper in drei Akten, Aurora und Cephalus, Text von Franz v. Holbein, deren Originalpartitur noch heute im Theaterarchiv zu Würzburg liegt, ohne wohl jemals zum klingenden Leben erweckt worden zu sein; so das ausgepfiffene vielbetitelte: Roderich und Kunigunde, oder: Der Eremit vom Berge Prazzo, oder: Die Windmühle von der Westseite, oder: Die triumphierende Unschuld, eine Parodie auf die Rettungskomödien von Ignaz Franz Castelli. Bemerkenswert ist ferner der Eintrag, daß Shakespeares Lustige Weiber von Windsor „nun wirklich als Oper bearbeitet werden sollen", womit Hoffmann als Vorläufer Nicolais und Verdis erscheint; freilich ist nicht bekannt, ob die Arbeit auch tatsächlich begonnen wurde. Auch ein Miserere für vier Stimmen und Orchester wurde mit großem Eifer geschrieben. In der schwierigsten Zeit seines Bamberger Aufenthalts hat Hoffmann beim Generalkommissar die Erlaubnis nachgesucht und erhalten, „eine Singschule zu etablieren". Als Regisseur der Oper und als Theater-Architekt, eine Stellung, die alle möglichen künstlerischen und technischen Funktionen in sich vereinigte, bekam er natürlich allerhand Anregung, aber seine Ideen über das Wesen der Musik, die er gelegentlich in einer Teegesellschaft vortrug, fanden keinen Eingang bei dem nüchternen Publikum. Um so mehr aber bei den Fachlesern der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, deren Redakteur Friedrich Rochlitz sich Hoffmann als Mitarbeiter angeboten hatte, indem er gleichzeitig seine Novelle Ritter Gluck ihm übersandte. Rochlitz hat später die Sache so hingestellt, als wenn ihm das Verdienst gebühre, Hoffmann entdeckt zu haben; wie das Tagebuch klar erweist, hat er lediglich die Bedeutsamkeit dieser musikalischen Novelle, die hohe Begabung ihres Verfassers erkannt und nur seine Pflicht getan, als er dieser Erkenntnis gemäß den Verfasser für die Leipziger Musikzeitung gewann. Eine andere Sache ist es um die ausgedehnte, aufsehenerregende Tätigkeit Hoffmanns als Rezensent und eifriger Propagandist der Beethovenschen Sinfonien; hier hat Rochlitz unzweifelhaft das Verdienst, die Anregung gegeben zu haben, denn das Tagebuch bringt unterm 23. Juni 1809 die Bemerkung: „einen äußerst angenehmen Brief von der Redaktion bekommen — sie fragen an, ob ich die Beethovenschen Sinfonien rezensieren wollte". Hoffmann hat nun eine starke musikschriftstellerische Tätigkeit entfaltet, Breitkopf & Härtel, die Verleger der Musikalischen

Zeitung, stellen ihm in Bamberg zu dem Zwecke auch ein Klavier in die Wohnung. Auf dieses reiche Arbeitsfeld ihm hier zu folgen, würde zu weit führen; die Musikalischen Schriften, die in mehreren, teilweise freilich nicht kritisch gesiebten Sammlungen jetzt vorliegen, geben von der Bedeutung dieser Tätigkeit ein umfassendes Bild. Hier in Bamberg faßte Hoffmann auch den Plan zu seiner oben erwähnten Oper Undine, und er war selig, daß Fouqué, der Dichter des bekannten Märchens, selber ihm den Text nach dem Märchen bearbeitete. Merkwürdigerweise hatte Hoffmann eine seltsame Scheu vor der selbständigen Versifikation des dichterischen Stoffs.

Anfang März 1811 reiste der 25jährige Carl Maria v. Weber durch Bamberg und ermangelte nicht, abends in der Rose einzukehren; Hoffmann quittiert im Tagebuch kurz über die neue Bekanntschaft und bemerkt zum darauffolgenden Tage: „Abends sehr angenehm unterhalten, Weber!" Die Beziehungen zwischen diesen beiden großen Künstlern spannen sich von hier aus weiter; in Berlin kam Weber einige Jahre später wieder mit Hoffmann zusammen, dessen Undine er nach der Aufführung im Berliner Schauspielhause einen ausführlichen Bericht in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung widmete und dessen Phantasiestücke in Callots Manier, die er hochschätzte, ihm selber die Anregung geben, seinen Künstlerroman Ein Künstlerleben fortzuführen. Hoffmann, der später ein eifriger Verehrer Spontinis wurde, war 1821 das Haupt der Kritiker über die Uraufführung des Freischützen als Musikreferent der Vossischen Zeitung. Obwohl er damals ein großenteils heute noch gültiges Urteil über dieses Meisterwerk Webers abgab, traten doch zwischen beiden leise Verstimmungen ein, da Hoffmann als Spontinianer und Freund des bittersten Widersachers Webers eine kleine, aber scharfe Spitze in seiner Besprechung nicht hatte unterdrücken können; er wollte nämlich das gute Prinzip in der Ouvertüre als in einem Spontinischen Motiv siegend finden. Auch den „Klavierspieler Meyer Baer" lernt Hoffmann in Bamberg kennen.

Der Verleger Kunz, der mit ihm die meisten Abende in der Rose verbringt, in dessen Hause auch häufig pokuliert und geschwärmt wird, vollzieht nun mittelbar die Wandlung des schriftstellernden Komponisten in den auch komponierenden Schriftsteller und Dichter. Er bringt es fertig, daß Hoffmann die Arbeit an der Undine unterbricht, aufschiebt, um zunächst die Erzählung: Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza zu beenden. Als dann Hoffmann ganz unerwartet von Seconda in Leipzig die Musikdirektorstelle übertragen erhält, die er erst nach Einholung von Rochlitzens Rat annimmt, und er Hals über Kopf nach Dresden eilen muß und dort in den tollen Strudel der Belagerung gerissen wird, da ist es entschieden, daß seine künstlerische Neigung mehr dem dichterischen als dem musikalischen Berufe zustrebt. Zwar erhält gerade die Undine jetzt erst ihre musikalische Endgestalt; aber was will diese Leistung besagen gegenüber den einander jagenden, großartigen poetischen Gemälden und Phantasien des Magnetiseurs, des Goldenen Topfes, der Kriegsbriefe, der Elixiere des Teufels, zu denen die gedankenreiche Auseinandersetzung: Der Dichter und der Komponist mit ihren mannigfachen im Geburtsjahr Wagners niedergeschriebenen Vorausnahmen Wagnerscher Kunstideen eine vermittelnde Überleitung bildet?

Hier in Dresden weiht sich Hoffmann, umtost vom Kanonendonner, dem musikalischen Hörgenusse. Er schwelgt: „Herrliches Requiem von Hasse, herrliches Amt von Schuster gehört, Sassarolis (des berühmten Castraten) Gesang, abends il matrimonio segreto (Cimarosas Oper Die heimliche Ehe), Bonavari, die Caravalgia Sandrini (die berühmte Sopranistin der italienischen Oper), Probe von Cortez (Oper von Spontini) angehört und sehr erbaut, in der Dreyßigschen Singakademie wunderschönes Miserere von Naumann gehört" usf. Eine ziemlich gefährliche Postkutschenfahrt bringt ihn endlich im Mai 1813 nach Leipzig, wo er sofort bei Seconda seine Stelle antritt und bei Rochlitz und Härtel seinen Besuch macht. Hier hat er nun Proben über Proben im Theater, und bald macht ihm dieses mechanische Musizieren kein rechtes Vergnügen mehr. Aber seine Gewissenhaftigkeit lobt sein Pflichtgefühl, und mancher Kapellmeister könnte hierin sein Nacheiferer sein. Bei der ersten Aufführung, einer Oper von Dalleyrac, ging das Finale des zweiten Akts nicht sicher („mir wurde übel und schwindligt"); als ein Duett in der Schweizerfamilie umgeworfen wurde, heißt es: „Höchst ärgerliche Stimmung deshalb, infame Nacht", und froh ist er, die schlechte Aufführung der Zauberflöte buchen zu können in der Form: mißratene Vorstellung, jedoch bloß auf dem Theater. Das Repertoire war außerordentlich bunt, und das tägliche Spielen wurde ihm im höchsten Grade zur Last, da die daraus folgende ungemütliche Stimmung seinen „hohen Zwecken entgegensteht". Auch macht ihm der grobe Seconda mit seiner „Eselhaftigkeit" viel Verdruß. Hoffmann erholt sich von diesen Anstrengungen abends in den Biergärten; in der grünen Linde lernt er da einstmals Wagners Vater kennen.

Unterm 17. Juni 1813 bucht er: „Abends in der grünen Linde Actuarius Wagner, ein exotischer Mensch, der Opitz, Iffland pp. copiert und zwar mit Geist — er scheint auch der besseren Schule anzuhängen". Diesem Actuarius, der am 22. November desselben Jahres dem Lazarettfieber erlag, war knapp vier Wochen zuvor der kleine Richard Wagner geboren worden, der später die Jean Paulschen, in der Vorrede zu Hoffmanns Phantasiestücken ausgesprochene Hoffnung auf den Mann, der eine Oper zugleich dichten und setzen werde, erfüllte. Hier bezeugt also auch Hoffmann (wie auch Friedrich Kind an einer wenig bekannten Stelle seines Freischützbuchs), daß der Aktuar Wagner ein ungewöhnliches darstellerisches Talent gehabt hat, künstlerisches Blut also gleichfalls besaß.



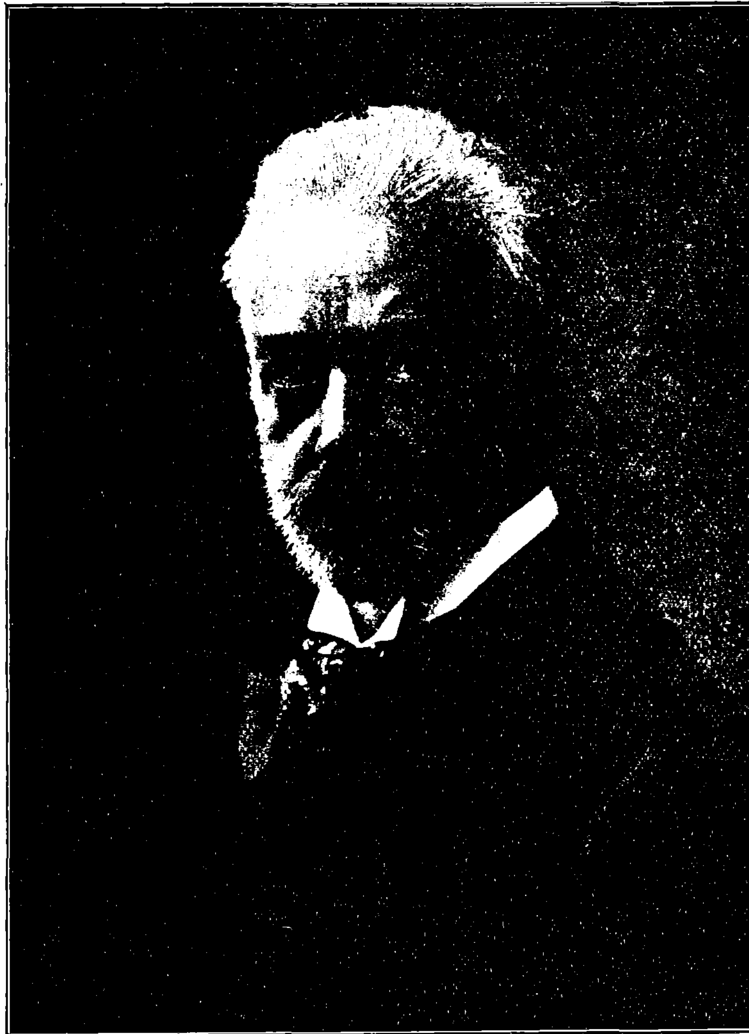
„Herbort und Hilde"

Heitere Heldenoper in 3 Akten von Waldemar v. Baußnern
Dichtung von Eberhard König
Leipziger Erstaufführung am 25. Januar

Der Gedanke, den Tristan-Stoff in der Form, daß einem alternden Heldenkönig sein jugendlicher Brautwerber die Braut wegschnappt, mit heiterem Grundton auf die Bühne zu bringen, dürfte heute leichter Anklang finden, als vor 15 Jahren nach der Mannheimer Uraufführung. Langsam erinnert man sich wieder an das Wort Nietzsches „Lernt lachen!", das auch „Herbort und Hilde" die Richtung angab. Das Äußerliche der altdeutsch heldischen Geste blieb zwar in dieser Oper, aber mit der Bestimmung, keine tragische Konsequenz nach sich zu ziehen. Ob die Sprache der neudeutschen Gesangsdeklamation und Orchestertechnik, die v. Baußnern absolut beherrscht, damals so sehr auch seine eigene war, daß er sich eben nur in ihr von der tötenden Alleinherrschaft des tragischen Pathos

befreien konnte und wollte, oder ob jenes Ineinanderschillern von musikdramatisch schwerem Heldentum und leichtblütiger Lebensbejahung in jeder Note auf voller Abwägung beruht — genug, es verbindet sich mit der Wagner-Geste zu einer starken, auch den unbefangenen Hörer wohlig erwärmenden Wirkung.

Die Musik zu „Herbort und Hilde" besticht durch Verschiedenes. Einmal atmet man auf, die schwerblütige Tonsprache des heldischen Tondramas mit einem Grundton von Behaglichkeit, ja selbst von leichter Parodistik durchsetzt zu finden, letzteres von jener Art, wie ein hochgebildeter Mensch und Musiker sie ausübt. Dann kommt auch ein selbständiger rein instrumentaler Humor und eine feinsinnige, für ein Bühnenwerk fast zu zart in Einzelheiten hinein verträumte, aber innig gefühlte Lyrik zur Geltung. Die Grundfrage der heutigen Opernkomposition, das Bekenntnis zur geschlossenen Nummer oder zum durchkomponierten Akt wird so ziemlich in der Richtung des letzteren gelöst. Wenn im zweiten Aufzug ein an sich musikalisch sehr reizvolles Lied für Alt den Fluß des musikalischen Verlaufes hemmt, so wirkt dies etwa wie das Erscheinen eines Oberkirchenrats in der Sitzung des Monistenbundes; man kann nicht sagen, wer recht hat; aber daß die Vertreter der beiden Gegensätze nicht zueinanderpassen, ist ohne weiteres klar. Der ausgesprochenste Klangsinn, das volle Bewußtsein jeder instrumentalen Absicht geht aus der Orchestration hervor, weniger ersichtlich wird das scharfe Auseinanderhalten zwischen Partitur- und Bühnenwirkung in bezug auf die Mischung von Ernst und Heiterkeit, auf die Ausmaße der einzelnen Szenen der durch stummes Spiel zu belebenden Instrumentaltakte und ähnliches. Eins muß sich jedes Theater klar machen, das der Oper des Weimarer Konservatoriumsdirektors die verdienten neuen Freunde zuführen will: es bedarf dazu, wie hier in Leipzig, eines stimmlich und darstellerisch weit über dem guten Durchschnitt stehenden Baritons — besser, als Alfred Kase es tat, kann das Problem des „heiteren Helden" wohl kaum gelöst werden —, womöglich eines lyrischen, bedingungsweise selbst heroischen Tenors von weicher Fülle und bestrickendem Klangreiz, einer guten lyrischen Sängerin, die ausgezeichnet zu spielen verstehen muß, und zweier zweiter Vertreterinnen von hohem Sopran und Mezzo mit großer natürlicher Munterkeit des Spiels; endlich eines guten, mit ausgiebiger Basses-Grundgewalt versehenen Schauspielers für den alten Hildebrand. Der Spielleiter muß ein richtiger Nachdichter sein und die Selbständigkeit haben, im ersten Bild den Standpunkt des Herbort irgendwo auf einen Balkon oder Söller zu verlegen, wobei die Aufforderung des Königs Dietrich „Komm zu uns herauf!" natürlich in „Komm zu uns herunter" abzuändern ist, was den Gesamteindruck der auf der Vorderbühne zu spielenden Szene nicht berührt.



Iwan Knorr †
(Siehe Heft 5)

Das unbedingte Erfordernis bei der Ausführung gerade derartiger Werke, der höchste Ernst im Technischen strahlte von Otto Lohses Leitung gleichmäßig auf Orchester und Sänger aus. Wenn solche unermüdliche Kleinarbeit der Regie nicht im selben Maße eignete, so ist dies mit der derzeitigen Überlastung des Spielleiters Georg Marion ausreichend erklärt. Das beständige, weit genauere Mitgehen der Bewegung auf der Bühne mit der Orchesterbegleitung ist von dem Wagner-Stil nicht ohne Schaden zu trennen. Die Spielregie bot jedoch im übrigen in allen drei Akten viel Leben; die drei Bühnenlieder steigerten sich zum wirkungsvollen dritten.

Die Besetzung war zum Teil so gut, als seien die Partien eigens für unsere Darsteller gedichtet und vertont. Dietrich von Bern, der Träger des Grundgedankens als ins launig Versöhnende übersetzte König Marke, fand in Alfred Kase einen stimmgewaltigen Vertreter von überragender Darstellungskraft. In Erscheinung und Spiel konnte der Brautwerber wie die Braut kaum besser verkörpert sein, als es durch Gertrud Bartsch und Hans Lißmann geschah, wobei an Gleichmäßigkeit und Fülle des stimmlichen Wohllauts der Sopran der weitaus überlegene Teil war. Den Entschluß der bis dahin wohlbehüteten Jungfrau, dem werbenden Ritter ohne Verzug in die Lichter und Schatten der lockenden Mondnacht hinaus zu folgen, vermittelte eine Spielleistung von starker Kunst. Prächtig wirkten einige Nebenfiguren, voran die alte Wettertanne Hildebrandt Hans Müllers und die liebliche Gespielin Else, wie Else Schulz-Dornburg sie gab. Am Schlusse des Ganzen konnten Komponist, Dirigent, Regisseur und Hauptdarsteller einer längeren Reihe von Hervorrufen folgen. Max Steinitzer

„Die schöne Frau Marlies"

Spieloper in 3 Akten (nach einem Lustspielmotiv von Rud. Schiller), Text von Bruno Decker, Musik von Erik Meyer-Helmund
Uraufführung im Altenburger Hoftheater am 30. Januar

Bruno Decker hat sich zu seinem Buche einen Stoff aus der Zeit der Kontinentalsperre Napoleons I. gegen England (vor

und nach der Schlacht bei Leipzig 1813) gewählt, dessen Handlung in der sächsischen Kreisstadt Plauen spielt und der unter Hinzunahme einiger komischer Figuren historischen Tatsachen entspricht. Im flotten Spieldialog wird kurz folgende Haupthandlung entwickelt.

Ein reicher Großkaufmann und Königl. Sächs. Geh. Kammerrat, Leopold von Tesmar, hat die schöne Tochter (Marlies) seiner Jugendgeliebten, die einen andern nahm und in den Kriegswirren unterging, vornehm erziehen lassen und führt — sie kaum 20, er fast 60 Jahre alt — diese als angetraute Gattin in sein herrschaftliches Haus. Ihr Ehebund soll laut Vertrag nach einem Probejahre erst „klipp und klar" sein. Unerwartet wird v. Tesmar noch am Hochzeitstage in dringlichen politischen Angelegenheiten vom Könige nach Dresden gerufen. In der Abwesenheit des Gemahls träumt Marlies von ihrem Jugendideal, einem Reiteroffizier in Napoleonischen Diensten. Dieser tritt in Wirklichkeit vor sie hin; es ist Hartmut von Tesmar, der seinen Onkel Leopold besuchen will. Die Freude des Wiedersehens wird getrübt durch die Enttäuschung auf seiten Hartmuts, der erfährt, daß seine Geliebte bereits vermählt ist. Es treibt ihn darum wieder hinaus zu Schlacht und Graus. Der schönen Marlies gelingt es aber bald, den jungen Offizier zurückzuhalten. Die Liebesfäden sind aufs neue geknüpft, und schließlich wird der von der Reise zurückkehrende Geh. Kammerrat v. Tesmar Zeuge, wie „im seligen Vergessen" sich beide in den Armen liegen. Der strenge Oheim findet für den Neffen nur Sühne, wenn er alsbald in preußische Dienste tritt und dem von fremder Knechtschaft sich befreienden Vaterlande als Held und ganzer Mann dient. Hartmut, dem das französische „Bummelleben in König Lustiks Freudenstadt" längst in tiefster Seele verhaßt war, dankt Gott wie für eine „Erlösung vom bösen Bann", will gern sühnen, was er getan, und stürzt hinaus in die Völkerschlacht. Er kehrt endlich als Sieger heim und empfängt vom großmütigen Onkel dessen bereits geschiedene Gattin als seine Frau.

Man kann nicht sagen, daß Dichter und Komponist des neuen Werkes aus übertriebener Scheu vor fremden Ideen den Ehrgeiz gehabt hätten, nur Eigenes zu bieten. Frisch-fröhlich dichteten und komponierten sie — Meyer-Helmund soll das Opernbuch „Die schöne Frau Marlies" „freudigen Herzens in einer erstaunlich kurzen Zeit vertont" haben — und schufen so ein Werk, das sich eines zeitlichen Erfolges erfreuen dürfte. Leider erinnert der Text allzudeutlich an gewisse Ehebruchstragödien und andere im moralischen Sumpflande geborene Stücke, die man nicht nur in der jetzigen ernsten Zeit, sondern für immer vergessen möchte. Erfreulicher als der textliche ist der musikalische Teil der „schönen Frau Marlies". Meyer-Helmund ist kein Neuling mehr; man wußte in diesem Falle im voraus, was zu erwarten war. Seine Partitur enthält viel anmutige Musik. Gefallen um jeden Preis, scheint die Losung. Lyrische Liedsätze wechseln mit teils munteren teils grotesken Tanzweisen ab, selbst Stellen von patriotischem Einschlage fehlen nicht. Manchmal freilich verläuft sich das musikalische Bächlein in seichten Ebenen einer vielbereisten Operettenlandschaft. Aber jenseits dieser Niederung weitet und vertieft sich das Wässerlein wieder. Einen recht erfreulichen Eindruck erweckt besonders der musikalisch gelungene zweite Akt. Das Walzerlied (Quartett) und das Liebesduett (Marlies-Hartmut) sind einige reizende Nummern daraus.

Die Uraufführung der Spieloper war vortrefflich vorbereitet. Die Spielleitung des Herrn Multa hatte, zum Teil durch neue Dekorationen, für hübsche szenische Bilder Sorge getragen, und Herr Hofkapellmeister Groß brachte trotz der durch die Zeitverhältnisse bedingten Schwierigkeit in der Zusammenstellung des verstärkten Orchesters die Partitur zu künstlerischer Auslegung. Um das glückliche Gelingen der Hauptrollen machten sich Herr Faßbinder (Leopold v. Tesmar), Frl. Graf (Marlies), Herr Windecker (Hartmut) wohlverdient. Der Beifall, den die Neuheit beim Publikum fand, stand in einem merkwürdigen Verhältnis zu dem fast maßlos-reichen Lorbeersegen, den die Beteiligten, bis herunter zu den Vertretern der Nebenrollen, am Schlusse über sich ergehen lassen mußten.

E. Rödger

Musikbrief

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Nachdem in Wien Weingartners zweite und dritte Sinfonie (Es dur und E dur) bereits aufgeführt worden waren, lernten wir nun im vierten philharmonischen Konzert (9. Januar) auch seine „Erste" (G dur, Op. 23) kennen. Sehr liebenswürdige, melodiöse, überaus wirksam instrumentierte Epigonenmusik, aber ohne tieferen Gehalt. Mehr im Serenadenstil eines Volkmann oder Robert Fuchs, als in dem großsinfonischen, wie wir die Kunstgattung seit Beethoven auffassen. Dabei überall „berühmte Muster" sofort erkennbar, besonders im ersten Satze das Scherzo von Mendelssohns A moll-Sinfonie, und im dritten Satze mit den flatternden Drei-Achteln der Geigen und Oboen hinsichtlich der elfenhaften Klangwirkung Berlioz' „Fee Mab", während bei dem seltsam modulierenden Trio dieses Scherzos mancher an das „Estrella" betitelte Tonbildchen aus Schumanns „Karneval" denken mag. Vom philharmonischen Orchester unübertrefflich gespielt, gestaltete sich diese Weingartnersche Sinfonie förmlich zu einem leckeren Ohrenschmaus auch für die weniger Musikalischen und wurde daher nach jedem der vier Sätze (unter welchen vielleicht der marschartige zweite in E moll der wertvollste) stürmisch applaudiert. Mit späterem obligaten mehrmaligen Hervorruf des Komponisten, der auch als Dirigent einen besonders glücklichen Tag hatte. Nicht bloß als temperamentvoller und natürlich selbstgefälliger Interpret seiner eignen Neuheit, sondern auch der diese umrahmenden klassischen Werke: Schumanns Manfred-Ouvertüre (die man ob ihres edlen Pathos und ihrer Formvollendung klassisch nennen kann) und Beethovens B dur-Sinfonie.

Geradezu Außerordentliches leistete unser mit Recht berühmter philharmonischer Flötenvirtuose Ary van Leuwen an seinem zweiten im mittleren Konzerthaussaale gegebenen Kammermusikabend (10. Januar). Und zwar in Stücken verschiedenster Art. Zuerst in einer großen, überaus kunstvoll durchgeführten Sonate von J. S. Bach für Flöte und Klavier (H moll), aus welcher der tiefempfundene, schier schwärmerisch verhauchende zweite Satz (im „Largo e dolce" in D dur) weitaus am meisten wirkte. Sodann als obligater Solist in einer todessehnsüchtigen Sopranarie „Zerfließ mein Herze" wieder von J. S. Bach und in einer von Leuwen selbst bearbeiteten Kantate für Sopran von Aless. Scarlatti, welche alle Vorzüge des Bel Canto der neapolitanischen Schule offenbart, aber auch ihre Schattenseiten, indem doch die flotte Schlußmelodie zu dem elegischen Texte gar nicht paßt. Eine noch viel ärgere Stilwidrigkeit bekam man aber nun in Schuberts Variationen für Flöte und Klavier über sein eignes ergreifendes Müllerlied „Trockne Blumen" zu hören. Es erscheint geradezu unbegreiflich, wie Schubert eine seiner edelsten, intimsten musikalischen Erfindungen zu äußerlichstem Modetand ausnützen, richtiger verzerren konnte in einer langen Reihe von Bravourvariationen, welche den ursprünglichen Stimmungsgeist der herrlichen Melodie in ihr direktes Gegenteil verkehren: selbst eine Art Wienerischer Walzerumformung und eine solche als ungarischer Marsch muß sich die schwermütige, holde Weise gefallen lassen! Aber freilich, wie van Leuwen alle diese einer italienischen Primadonna würdigen Flötenkoloraturen herausbringt, da kann man nur staunen und begreift den geradezu frenetischen Beifallssturm der Hörer, eben als Rücksicht auf den Spieler, aber nimmer in bezug der argen Verballhornung Schubertscher Genialität

durch — Schubert selbst! Noch ist zu erwähnen, daß die genannten altklassischen Sopransoli von Frau Foerstel-Links mit ihrer hell schmetternden Stimme und gewohnter Liebenswürdigkeit im Ausdruck beifälligst gesungen wurden, was auch bezüglich der drei letzten Programmnummern des Abends „Lieder für Sopran, Flöte und Klavier" von Brandts-Buys gilt. Allerdings ziemlich konventionell gehaltene Stücke und das erste darunter, „Nachtruf" betitelt, über ein gespenstiges Gedicht von V. Heindl gesetzt, offenbar Saint Saëns' bekannten danse macabre (Totentanz) nachbildend, dabei aber das Original an geistvoll-charakteristischer Vorführung des Stofflichen nicht entfernt erreichend. Die beiden anderen Lieder von Brandts-Buys, „Abendständchen" und „Brautfahrt" berührten mich sympathischer. Beifall gab es auch nach diesen Stücken in Hülle und Fülle. Am Klavier bei sämtlichen Programmnummern, besonders als echter, feinfühliger Musiker seinen Mann stellend, Dr. Paul Weingarten.

Noch mag der stilvollen Bearbeitung der Bachschen Arie durch Prof. Dr. Mandyzewski gedacht werden, sowie der Mitwirkung eines Herrn A. Tyroler als Bläser des hier auch obligat gedachten „Englisch Horn", welches aber von der dominierenden Flöte fast durchweg gedeckt wird.

Nedbal brachte am vierten Sinfonieabend seines Tonkünstlerorchesters Weingartners dritte Sinfonie (Edur Op. 49) in Erinnerung. Sie hatte am 27. November 1910 in einem philharmonischen Konzert, von Weingartner selbst dirigiert, ihre Uraufführung erlebt und wurde als solche von mir im Jahrgang 1910 unserer Zeitschrift S. 403 eingehend besprochen, auf welchen Bericht ich wohl verweisen darf. Sie ist ja wahrscheinlich auch aus Berichten über seither in anderen Städten erfolgte Aufführungen den Lesern bekannt genug. Hier möchte ich nur über den Hauptcharakter der Sinfonie wiederholen: Ein durchweg interessantes Werk, aber von mehr französischem Esprit als deutschem Geist erfüllt, mit modernstem Raffinement instrumentiert und teilweise geradezu meisterlich kontrapunktiert. Dagegen in der Erfindung gar zu eklektisch, wahllos-buntscheckig. Stilistisch ein merkwürdiges Kompromiß zwischen Berlioz, Charpentier, Debussy, Dukas einerseits, Beethoven, Brahms, Bruckner, Richard und — Johann Strauß (!) andererseits. Eine einheitlich durchgeführte psychologische Entwicklung läßt sich durchaus nicht erkennen. Weingartner hatte damals — 1910 — die Operndirektion in Wien niedergelegt und wollte nun auf echt wienerische Art von unserer Kaiserstadt Abschied nehmen, indem er, an eine allbekannte graziöse Zweiviertel-Melodie aus der „Fledermaus" anknüpfend, aus derselben einen flotten Walzer ganz à la Johann Strauß herausgestaltet und mit diesem in übermütiger Laune die ganze Sinfonie beschließt. Das kommt freilich nach dem früher Gehörten — besonders dem halb Bruckner halb Brahms verpflichteten pathetischen Adagio — wie hereingeschneit, aber das Publikum applaudiert doch stürmisch. Wer den Durchschnitts-Wiener mit seinem geliebten „Johann" anbiedert, verfehlt nie seinen Zweck. Besonders zu bedanken hatte sich aber Weingartner diesmal bei Nedbal, denn dieser dirigierte mit einem Feuereifer wie kaum je zuvor: solch rhythmisch unübertrefflichen, feinst herausgearbeiteten, prachtvoll gesteigerten Aufführung gegenüber mußten alle Bedenken schwinden, die vielleicht einer oder der andere — von einer Sinfonie als Kunstgattung doch höhere und tiefere Eindrücke im Sinne eines Beethoven, Brahms, Bruckner Verlangende — gegen das Werk selbst auf dem Herzen hatte.

Es folgte Liszts Es dur-Konzert, solistisch mit schönstem Anschlag, vollendeter Technik und edel stilvoller Auffassung von Frau Teresa Careño vorgetragen, aber eben auch wieder mit jenem abgedämpften Brio, das die jetzigen Leistungen der gereiften Meisterin charakteristisch von den fulminant faszinierenden ihrer Jugendzeit unterscheidet, da man sie den weiblichen Rubinstein nannte. Ein pianistischer Hochgenuß war's immerhin auch diesmal, und durch das von Nedbal sorgfältigst vorbereitete, sich der Künstlerin überall feinst harmonisch anschmiegende Orchester gestaltete er sich sogar zu einem großmusikalischen. Verdientermaßen konnte sich hier Nedbal mit Frau Careño in den stürmischen Beifall teilen. Zum Schluß eine kongeniale Darstellung von Liszts Préludes, die allerdings besser durch eine weniger bekannte sinfonische Dichtung des Meisters ersetzt worden wären, wofür aber anscheinend zum Einstudieren nicht hinlänglich Zeit gewesen.

Übrigens wie Wien im Dezember seine eigene Strauß-Woche hatte, so jetzt nach Neujahr eine ebensolche, Felix Weingartner angehende. Bei den Philharmonikern seine erste, bei Nedbal seine dritte Sinfonie und nun noch ein von seiner Gattin Lucille geb. Marcel am 15. veranstaltetes Sensationskonzert, in welchem Weingartner sich nicht nur des großen Erfolges der stimmlich berückenden Gesangsvorträge seiner Frau zu erfreuen hatte, sondern selbst als Liederkomponist und Dirigent schier überschwenglich gefeiert wurde.

Auf seiner vollen künstlerischen Höhe zeigte sich Weingartner im fünften philharmonischen Konzert (16. Januar) als Orchesterinterpret der je dritten Sinfonie von Brahms und Beethoven, welche beide allein auf dem Programm standen. Eine kaum glücklich zu nennende Zusammenstellung. Allerdings hatte Hans Richter dereinst in einem Trinkspruch während eines Bankettes, welches gleich nach der glanzvollen und überaus beifälligen Uraufführung von Brahms' F dur-Sinfonie — in einem philharmonischen Konzert am 2. Dezember 1883 — veranstaltet wurde, dieses schöne Werk Meister Brahms' „Eroika" genannt. Hinkte schon damals der Vergleich gar sehr mit Bezug auf die mehr träumerischen, durchaus nicht heroischen Mittelsätze der Brahmsschen Sinfonie, so erwies er sich nun, als man die letztere unmittelbar vor der wirklichen „Eroika" hörte, auch bezüglich der Gesamtwirkung als völlig unzutreffend. Das offenbarte sich sofort durch den ganz anderen, schier lawinenartig vorbrechenden Beifallssturm gleich nach dem ersten Satz der „Eroika". Brahms' „Dritte" wurde diesmal trotz ihrer vielen (vorwiegend romantisch-poetischen) Schönheiten von der gewaltigen Beethovenschen „Dritten" buchstäblich erdrückt. Ein Ergebnis, das gewiß Weingartner, der erklärte Brahms-Verehrer, am wenigsten anstrebte und das ihn künftighin in der Programmwahl vorsichtiger machen dürfte.

Auch eine Programmnummer in dem sonst rücksichtlich der künstlerischen Leistungen fast durchaus herrlich gelungenen zweiten außerordentlichen Gesellschaftskonzert (12. Januar) erweckte Bedenken: die zur Uraufführung gebrachte Vertonung eines an sich ergreifenden Gedichtes von Clemens Brentano „Der Feind" von Prohaska für gemischten Chor und Orchester. Der Feind, der „in den Armen trägt die kindlich taumelnde Welt — Tod, so heißt er — Und die Geister — beben vor ihm, dem schrecklichen Held" — mußte das gerade jetzt, in der furchtbaren Kriegszeit nur zu wahr, Einem noch überdies so musikalisch-eindringlich (mit düsterem Pauken- und Posaunenklang) zu Gehör gebracht werden, als es mit seiner Neuheit Professor Prohaska versuchte?! Daß es ihm technisch trefflich gelingen würde, wußte man von ihm, dem glücklichen Sieger bei der Preisausschreibung der Gesellschaft der Musikfreunde für die beste große Chorkomposition (anläßlich ihrer Jahrhundertfeier), im voraus. Daher er denn auch verdientermaßen mehrmals gerufen wurde. Mir persönlich sagten die wenigen Zeilen Brentanos bloß gelesen, ohne die Musik Prohaskas mehr als mit letzterer, die offenbar an Brahms' „Deutsches Requiem" anknüpfte, diesem aber nur eine ähnlich mächtige Chorwirkung entnimmt, nimmermehr aber auch das Ethisch-Versöhnende des gerade dadurch so tief bewegenden Originals. Den Unterschied von ausgezeichnet gemachter und innerlichst empfundener, mit dem Herzblut des Tondichters geschriebener Musik konnte man wieder an Mozarts wunderbarem Schwanengesang, dem unsterblichen „Requiem" erkennen, welches in weihevollster Wiedergabe — Kapellmeister Schalk und seine Getreuen können sich etwas darauf einbilden! — das Konzert beschloß. Als Soloquartett die Damen Foerstel-Links und Berta Katzmayr, die Herren Paul Schmedes und Richard Mayr, vor der Orgel Prof. K. Dittrich, zum Chor des Singvereins das Tonkünstlerorchester gesellt: ein musterhaft einstudiertes und ganz in der Sache aufgehendes

Ensemble, das schlechterdings nichts zu wünschen ließ. Etwas verblaßt nahm sich die zum Anfang gespielte „Medea"-Ouvertüre von Cherubini aus, die auch wohl nach Seite der Aufführung noch feinere Nuancen und kräftigere Schlaglichter vertragen hätte.

Unter der Fülle von Konzerten der letzten Zeit gab es auch wieder einen Beethoven-Abend, für welchen der große Musikvereinssaal schon seit Wochen ausverkauft war. Dorthin lockte wohl vor allem der junge ausgezeichnete Geiger Franz v. Vecsey, dessen glänzende Leistungen im zweiten Konzert der Budapester Philharmoniker noch in schönster Erinnerung waren. Und wie er nun jetzt das immer von neuem entzückende Violinkonzert Beethovens spielte bis in die kleinste Note technisch vollendet und glockenrein, zugleich aber edelstilvoll, vergeistigt und beseelt, da wurden die gehegten Erwartungen noch übertroffen und man wirklich vielfach an den idealsten Interpreten des unvergleichlichen Meisterwerkes, Josef Joachim, erinnert, bei dem ja auch Vecseys trefflicher Lehrer Eugen Hubay längere Zeit studiert hat, so daß man hier wohl von einer festgehaltenen hochkünstlerischen Tradition reden kann. Die Ouvertüre zu Egmont und zu Leonore Nr. 3, dann die siebente Sinfonie in Adur vom Tonkünstlerorchester unter der temperamentvollen und gewissenhaften Leitung Toni Konraths entsprechend beifällig ausgeführt, bildeten die übrigen Nummern des genußreichen Beethoven-Abends, dessen eigentlicher Held aber doch der angehende neue ungarische Joachim — Vecsey — war und blieb.

Übrigens liegt es im Zuge der Kriegszeit, daß gerade jetzt bei uns — wie offenbar auch in Berlin und anderen deutschen Musikstädten — der große Meister Beethoven, der da das berühmte Wort aussprach: „Die Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen", so häufig vorgeführt wird wie vielleicht nie zuvor. Daß Rosé, mit seinen Genossen auf fünf Abende verteilt, sämtliche Streichquartette Beethovens vorführt und dabei immer das wie einer Offenbarung andachtsvoll lauschende Auditorium findet, konnte ich schon in einem früheren Briefe mitteilen. Dabei vergißt aber Rosé natürlich auch andere Meister nicht. So hat er am 23. Januar eine Reihe volkstümlicher (oft zu sehr billigen Preisen gebotener) Kammermusikabende im großen Musikvereinssaal eröffnet mit folgendem Programm: Dvořak: Klavierquintett Adur, Brahms: Klavierquartett Gmoll (am Flügel bei diesen beiden Werken der für Kammermusik ganz besonders veranlagte Meisterpianist Arthur Schnabel); dazwischen Schuberts großes Streichquartett in Gdur. Die unverbrüchliche Aufmerksamkeit und der stürmische Beifall des überaus zahlreichen Publikums war auch hier wahrhaft herzerfreuend. Eine Prachtleistung bot ferner Rosé als Vertreter der Geigenstimme in dem berühmten „Konzertante-Sinfonie" genannten Doppelkonzert Esdur für Violine und Viola von Mozart (Köchel 364) an dem von dem k. k. Hofmusiker (zugleich Mitglied des Quartett Rosé) Anton Kazitska im mittleren Konzerthaussaale (den 21. Januar) veranstalteten Abend. Es gab da noch ein anderes, weniger bekanntes reizendes Werk Mozarts zu hören, sein mit feinstem Klangsinn den Instrumenten angepaßtes Trio in Es für Klavier, Bratsche und Klarinette, das der Meister während des Kegelschiebens geschrieben haben soll, daher auch Kegelstalltrio genannt (Köchel 498). Weiter nicht uninteressante, aber im ganzen doch stark verblaßte Variationen für Klavier und Bratsche von Joachim (eine spezifisch „ungarische" darin die heute noch relativ wirksamste). Dann die so poetisch gedachten Märchenbilder für Bratsche und Klavier von Schumann (Op. 113), unter welchen das langsame Stück, an eines der schönsten Lieder des Meisters anklingend, bei der seelenvollen Aufführung vielleicht manchen Hörer zu Tränen rührt. Am Klavier nicht gerade individuell hervortretend, aber durchweg geschmackvoll und mit ausgefeilter Technik sich der führenden Bratsche beiordnend Dr. Viktor Ebenstein. Beim Kegelstalltrio ein vorzüglicher, erstklassiger Klarinettist, Herr Franz Behrends. Demnach durchweg vollbefriedigende Leistungen, gipfelnd in Mozarts Doppelkonzert am Schluß, von den beiden Spielern prächtig herausgebracht — was besonders auch von der gleich schwierigen als stilvollen Hellmesberger-schen Kadenz im ersten Satze gilt —, daß der Beifall nicht enden wollte. An dem Besuche des letzten nur Brahms gewidmeten Liederabende der Frau Lula Mysz-Gmeiner verhindert, erfreute ich mich um so mehr der eigenartigen, mitunter befremdenden, aber immer fesselnden, in Einzelheiten sogar gleichsam dämonisch hypnotisierenden Schubert-, Schumann- und Hugo Wolf-Liedervorträge einer anderen bekannten Altistin, Frau Therese Schnabel-Behr, von ihrem Gatten Arthur geradezu ideal begleitet. Nicht alles lag der Konzertgeberin gleich gut, z. B. weniger Schuberts Wanderer, der doch überhaupt nur einer Männerstimme zugedacht und bei der Frau Schnabel-Behr auch zu sehr schleppte, eine Manier, vor der sie sich überhaupt zu hüten hat. Bei Schuberts Kreuzzug und Schumanns Frühlingsnacht konnte sie uns die einstigen wunderbaren Vorträge der Frau Rosa Paumgartner-Papier nicht vergessen machen, und in Schumanns Waldesgespräch tauchte in unserer Erinnerung als nicht mehr erreichtes Vorbild die so früh dahingeschiedene (namentlich als Brahms-Interpretin gefeierte) geistvolle Hermine Spieß auf († 1893 als Frau Dr. Hardtmuth im Alter von 36 Jahren). Äußerst glücklich traf aber Frau Schnabel-Behr den skeptisch-eifersüchtigen Ton in dem mit Recht „Zwielicht" betitelten, selten öffentlich vorgeführten Schumannschen Eichendorff-Liede, und unübertreffliche Meisterstücke bot im Verein das Ehepaar Schnabel (in erster Linie er, mit der hier so außerordentlich wichtigen Begleitung!) in der Wiedergabe der zuletzt vorgeführten Wolfschen Gesänge „Sie blasen zum Abmarsch" (aus dem Spanischen Liederbuch) und „Nixe Binsefuß" (nach Mörike), worauf dann noch Zugabe auf Zugabe folgen mußte.

Noch wäre der fünfte Sinfonieabend des Konzertvereins und ein Lieder- und Balladenabend des Baritonisten Dr. Ernst v. Pick zu erwähnen, welche aber gleichzeitig mit je einem der oben geschilderten Konzerte stattfanden, daher ich über beide nicht aus eigener Anschauung berichten kann. Von verläßlichen musikalischen Freunden erfuhr ich, daß Löwe am letzten Sinfonieabend des Konzertvereins (19. Januar) besonders Beethovens unsterbliche fünfte wieder zur vollen Geltung gebracht habe. Von den Liedern und Balladen des Dr. Pick rühmte unser Gewährsmann besonders die stimmungsvollen und originellen Neuheiten des feinfühligen, eminent musikalischen Klavierbegleiters des Konzertgebers, Herrn Leon Erdstein: „Helle Nacht" (vom Wiener Tonkünstlerverein bereits preisgekrönt), „Die schwarze Laute" und „Es wogt des Meeres gewaltige Flut", welch letzteres ungewöhnlich ausdrucksvolles Stück wiederholt werden mußte. Dem Sänger selbst scheint der Balladenstil noch näher zu liegen als der eigentliche lyrische Liederstil, daher er denn mit zwei allbekannten Karl Löweschen Meisterstücken „Die Lauer" und „Odins Meeresritt" den Abend glücklichst beschloß.

Rundschau

Oper

Stuttgart Eine Erst- und eine Uraufführung, biblische Szenen und ein Tanzstück gab es an einem und demselben Abend. Ich meine den Opernakt Sulamith und das „Ballett" Klein Idas Blumen, beides von Paul v. Klenau. Ersteres Stück hat bereits anderwärts seine Wirkung erproben lassen. Es zeigt stark impressionistische Einflüsse, hat auch sehr ansprechende Partien, leider aber auch viele mißtönende Stellen, hinter deren tiefere Bedeutung man nicht leicht ge-

langen kann. Da kaum eine Spur von Handlung vorhanden ist, braucht die Musik die kräftige Unterstützung der Bühnenhilfsmittel. Sie hat diese bei unserer Aufführung auch in ausreichendem Maße erfahren. Von den fünf Bildern, die sich in dreiviertel Stunden vor dem Zuschauer abrollen, bewiesen alle in ihrem künstlerischen Entwurf, daß man sich auf diese Dinge in Stuttgart versteht. Hedy Brügelmann und Theodor Scheidl waren mit den gesanglichen Aufgaben betraut, Emil Gerhäuser war Spielleiter und Max v. Schillings setzte am Kapellmeisterpult seine Kraft ein für die eigenartige, Erfreuliches neben Unerfreulichem aufweisende Arbeit. v. Klenau hätte das alte „Nonum prematur in annum" bedenken sollen, ein kluges Wort, das freilich leichter ausgesprochen als befolgt ist.

Viel mehr Natürlichkeit und fließende Erfindung zeigt sich an dem gefälligen Tanzspiel. Andersen hat mit einem seiner köstlichen Märchen den Stoff dazu gegeben. Wer Sinn für die zarte Poesie und den Humor dieser Dichtungen des dänischen Erzählers hat, und den darf man hoffentlich bei jedem voraussetzen, der wird auch an Klenaus Tanzstück noch etwas von des Dichters Geist herausspüren. Es ließe sich leicht denken, daß, was nun glücklicherweise ungeschehen blieb, der Schmelz des Märchens bei der bühnengerechten Umwandlung weggeblasen worden wäre. Es ist nicht zu behaupten, daß der Quell der musikalischen Erfindung bei v. Klenau unerschöpflich sprudelt, im Gegenteil ist sogar ein sparsames Haushalten mit melodischen Einfällen bei ihm zu bemerken, aber in Klein Idas Blumen ist doch der Sinn für Einfachheit und ungezwungene Führung der Stimmen vorwaltend. Einige Stellen, bei denen sich Gelüste zum Über-den-Strang-schlagen zeigen, sind auszunehmen. Was dem Stück den Hauptwert verleiht, ist eben der Umstand, daß es sich bei ihm um etwas Höheres als ein gewöhnliches Tanzunterhaltungsstück handelt und daß dementsprechend auch nichts von der leiernden oder hopsenden Tanzmusik darin zu finden ist. Den Wunsch, Klenau möchte imstande sein, seiner Musik mehr sinnlichen Reiz zu geben, will ich nicht unausgesprochen lassen. In sehr netter Weise tanzte und spielte unsere begabte Elsa Hötzel das junge Mädchen, jene Klein-Ida, deren Traum von Blumen und erstem kindlichen Liebesahnen sich in einem Aufzug von mäßiger Dauer abspielt. Die Gesamtleitung hatte Fritz Scharf, dessen Verdienst um den Erfolg hervorgehoben zu werden verdient, wenn man auch bezüglich der Blumentänze sich als nicht ganz befriedigt erklären muß, denn derartige Darbietungen müssen auch den letzten Stäubchenrest vom Probesaal verloren haben. Auch bei dieser Uraufführung sah man Schillings am Pulte.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Berlin Die Kaiser-Geburtstagsfeier der Kgl. Akademie der Künste erhielt ein hervorragendes künstlerisches Gepräge durch die Uraufführung des Tedeums von Friedrich Gernsheim, nach Worten der heiligen Schrift für Chor, Orchester und Orgel unter Leitung des Komponisten. Ein feierlich ruhiges Vorspiel auf einem Orgelpunkte leitet den Chor ein „Jauchzet dem Herrn, alle Welt", von reichen Orchesterfarben untermalt und getragen von weihevoll ernsten Rhythmen. Andächtig sich steigernd geht der Chor in das eigentliche Tedeum über „Wir danken dir Herr, allmächtiger Gott"; hier schließt sehr lebhaft der kontrastierende Mittelsatz an, ein dramatisch-belebtes Tongemälde auf die Worte „und die Heiden sind zornig geworden", das seinen Höhepunkt in einem con fuoco erreicht, in dem der Chor wie in heiligem Zorn die Worte „und zu verderben, die die Erde verderbet haben" kündet, von jäh abstürzenden, chromatischen Figuren im Orchester begleitet. Nach dieser stürmischen Episode leidenschaftlicher Aufwallung taucht wie eine Mission des Friedens das herrliche Bild aus der Offenbarung St. Johannis empor „Und der Tempel Gottes ward aufgetan im Himmel".

Unter Ausnutzung des in allen Stimmen geteilten Chors und eines glänzenden Orchesterapparates erreicht die Musik einen Gipfel der Ausdrucksfähigkeit von zündender Wirkung, spontane Kundgebungen der zahlreichen Zuhörerschaft auslösend.

K. Schurzmann

Noten am Rande

Die Musik für unsere Krieger ist ein Gebiet, das sich der „Bund für freiwilligen Vaterlandsdienst" (Berlin W 9) angelegen sein läßt. Die hierfür bestehende Abteilung des Bundes versorgte im abgelaufenen Jahre viele Teile des deutschen Heeres und der Marine mit Musikinstrumenten der mannigfaltigsten Art. Neben den vielen Hunderten von Mund- und Handharmonikas wurden, besonders an Ersatzbataillone, Blechinstrumente jeden Umfanges gespendet, daneben aber auch für Schützengräben, Schiffe und Lazarette u. a. Zithern, Gitarren, Lauten, Grammophone, Phonographen u. a. m. Wieviel Dank, wieviel Freude ist durch diese Spenden zur Auslösung gebracht! Der Bund bittet die deutschen Musikfreunde: Greift hinein in die stillverborgenen Winkel und macht die vielen Musikinstrumente mobil, die klang- und tatenlos herumhängen und -liegen. Sendet sie schleunigst dem „Bunde für freiwilligen Vaterlandsdienst" zu, der sie dorthin bringen wird, wo man ihrer so sehnsüchtig wartet.

Kreuz und Quer

Braunschweig. Die braunschweigische Hofbühne hat des Braunschweiger Komponisten Hans Sommer Märchenoper „Die Lorelei" wieder aus der Vergessenheit herausgeholt. Die Aufführung hatte großen Erfolg.

Berlin. Für den Neubau des Königlichen Opernhauses ist im diesjährigen preußischen Bauvoranschlag keine Baurate vorgesehen. Der zur Ausführung bestimmte Entwurf soll in einigen Punkten abgeändert werden, sodaß der Neubau sich verzögern wird.

— Der Kaiser hat der Büchersammelstelle der königlichen Hausbibliothek für Lazarett- und Feldbibliotheken im königlichen Schloß die Mittel zur Drucklegung einer Sammlung von 24 Männerchören (Chor-, Volks- und Vaterlandslieder) bewilligt. Die Chöre werden in 1000 Partituren und 4000 Stimmen als Spende des Kaisers für die Chorvereinigungen im Felde versendet.

Darmstadt. F. Weingartner hat von Goethes „Faust" eine neue Bühneneinrichtung geschaffen und dazu eine begleitende Musik geschrieben. Das Werk wird seine Uraufführung noch in dieser Spielzeit in Darmstadt erleben.

Dresden. Karl v. Kaskels zweiaktige Oper „Die Schmiedin von Kent" erzielte bei ihrer Uraufführung an der Dresdener Hofoper starken Erfolg. Der Komponist erschien mit den Hauptdarstellern, Helena Forti und Waldemar Staegemann sowie Kapellmeister Kutzschbach, nach dem Schlußakte wiederholt auf der Bühne. Das Textbuch von R. Benatzky (Wien) ist ein bühnenwirksamer Zweiakter, die Musik gefällig und gut gearbeitet. Bericht im nächsten Heft.

— Die Uraufführung der neuen d'Albertschen Oper „Die toten Augen" ist auf den 19. Februar angesetzt worden. Wenige Tage darauf wird auch das Hamburger Stadttheater das Werk herausbringen. D'Albert hat übrigens bereits zwei weitere Opern vollendet. Leo Feld und Levetzow haben ihm den Text zu einer dreiaktigen Oper „Sirocco" geliefert, deren Handlung in Afrika in unserer Zeit spielt; vermutlich wird auch diese Oper in Dresden ihre Uraufführung erleben, jedoch nach dem Willen d'Alberts erst nach Friedensschluß. „Der Stier von Olivera" ist der Titel der anderen neuen Oper, für die als Vorbild das gleichnamige Stück Heinrich Lilienfeins dient.

— Die Vesper in der Kreuzkirche bietet am 12. Februar nachm. 2 Uhr: 1. Joseph Rheinberger: „Religiöser Marsch" für Orgel. 2. Zwei Kriegslieder für Chor: a) Otto Richter: „Werden wir siegen?", b) Fr. W. Trautner: „In memoriam". 3. Mendelssohn: Psalm 43 für achtstimmigen Chor.

Jena. Karl Scheidemantel, der bekannte Bariton, hat Heil dir im Siegerkranz neu komponiert. Die Jenaer Liedertafel hat die neue Weise kürzlich gesungen.

Kopenhagen. Das Kopenhagener Musikleben hat eine wertvolle Bereicherung durch Gründung eines „Bläser-Ensembles für Kammermusik" erfahren. Leiter desselben ist der vortreffliche Oboist der Königl. Kapelle Olivo Krause. Das erste Konzert brachte die Neuheiten: Sextett von Reuchsell und das bedeutend wertvollere Oktett von P. Juon. — Zum Organisten an der Kopenhagener Hauptkirche — der Frauenkirche — ist als Nachfolger Otto Mallings und J. P. E. Hartmanns Gustav Helsted, der namhafte Komponist und Theorielehrer, ernannt worden. — Im letzten Musikvereinskonzert, das ausschließlich dänische Werke auf dem Programm hatte, kam zur Uraufführung eine Sinfonie von Carl Nielsen, dem jetzigen Leiter des Vereins. Sie ist L'inestinguibile — das Unauslöschliche — betitelt und zeigte sich als ein lebensprühendes Werk, das sehr gefiel und mit großem Beifall empfangen wurde. B.

Leipzig. Die Aufführung von Henrik Ibsens „Peer Gynt" ist für den 12. Februar d. J. in Aussicht genommen. Das Werk wird im Neuen Theater in einer einabendlichen, vom Intendanten Geheimrat Martersteig hergestellten Fassung, die den Zeitraum einer Klassikervorstellung nicht überschreiten wird, in Szene gehen; dabei wird die vollständige Musik von Grieg teils während der durch die Drehbühne bewirkten Verwandlungen, teils während des Spiels zur Aufführung gelangen.

— Als außerordentlicher Professor der Musikwissenschaft hielt Dr. Arnold Schering am 5. Februar in der Aula der Universität seine Antrittsvorlesung über Neuere Theorien zur Deutung spätmittelalterlicher Musik.

Luzern. Ein kirchenmusikalisches Depot hat der Kanton Luzern unter Obhut des Luzerner „Cäcilienvereins" errichtet. Dieses Depot soll den Leitern von Kirchenchören auf dem Lande das schwierige Suchen nach liturgisch einwandfreien und zugleich musikalisch wertvollen Werken erleichtern. Etwa 19000 Werke in Partitur sind bereits als Grundstock vorhanden.

München. Friedrich Klose hat seine Oper „Ilsebill", die ursprünglich ohne Pause gespielt wurde, in zwei Akte geteilt. So soll das Stück Anfang Februar wieder in der Münchner Hofoper gegeben werden.

Rostock. Hugo Kauns dritte (Emoll) Sinfonie konnte sich in Rostock bei glänzender Wiedergabe durch Musikdirektor H. Schulz desselben großen Erfolges erfreuen wie bei der vorangegangenen Kasseler Uraufführung durch R. Laugs.

Salzburg. Frau Lilli Lehmann wurde zur Ehrenvorsitzenden der Salzburger Mozartgemeinde gewählt.

Unkel a. Rh. Frau Julie v. Bothwell, die älteste Tochter Carl Loewes, feierte in voller körperlicher und geistiger Frische ihren 90. Geburtstag. Frau v. Bothwell bewohnt in Unkel a. Rh. das romantisch am Ufer gelegene, altertümliche Haus, in dem vor Jahrzehnten Freiligrath seinen Dichtersitz aufgeschlagen hatte. Die Greisin ist Malerin und mit Erfolg auch als Schriftstellerin hervorgetreten; u. a. hat sie Lebensschilderungen ihres Vaters sowie Anweisungen für den Vortrag seiner Balladen veröffentlicht.

Wien. Das Requiem von Josef Reiter wird am 14. März als Totengedenkfeier der Stadt Wien für die gefallenen Helden im Kriege unter dem fördernden Schutz des Bürgermeisters von Wien Herrn Dr. Richard Weiskirchner aufgeführt. Das Philharmonische Orchester wird aus ungefähr 90 Musikern bestehen und der Chor auf 300 Sänger verstärkt werden. Als Solisten sind Künstler von Rang und Namen gewonnen. Der Komponist dirigiert selbst. Im Vorjahre hatte Kapellmeister E. Lindner mit seiner Singakademie das Requiem Reiters als Gedenkfeier für die deutschen Krieger in Dresden zur Aufführung gebracht und mit dem Werke einen großen künstlerischen Erfolg erzielt.

Neue Bücher

Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Achte, vollständig umgearbeitete Auflage. Preis broschiert 19 Mk., in Halbfranzband 22 Mk. (Max Hesses Verlag, Berlin W 15 und Leipzig).

Trotz des Krieges, bei dessen Ausbruch die ersten Lieferungen versandt wurden, und während des Krieges ist die achte Auflage des bekannten und allgemein geschätzten Werkes, auf dessen Wert wir bereits nach Erscheinen der ersten Lieferungen hingewiesen haben, nunmehr glücklich zu Ende geführt. Durch Vergrößerung des Formats (Konversationslexikon-Format) ist es möglich geworden, trotz des Zuwachses einer Fülle an neuem Material dem Buche seine handliche Einbändigkeit zu belassen. (Verglichen mit der 1. Auflage 1882 faßt eine Seite der 8. Auflage ungefähr das Doppelte.) Der gewaltige Aufschwung der Musikwissenschaft gerade im letzten Jahrzehnt hat eine so radikale Durcharbeitung des Werkes notwendig gemacht, daß die 8. Auflage als ein völlig neues Buch erscheint. Da das Riemannsche Musik-Lexikon auch in den fremdsprachigen Ausgaben sich desselben Beifalls erfreut wie in der deutschen (englisch von Shedlock 1893 uff. London bei Augener; französisch von G. Humbert 1896 uff., 2. Aufl. 1913; russisch von Is. Engel 1902 uff., 2. Aufl. vorbereitet, durch den Krieg verschoben), so ist zurzeit das Riemannsche Musiklexikon das über die ganze Erde am meisten verbreitete. Es ist eine gedrängt gefaßte, alles Überflüssige meidende Enzyklopädie der Musik: es gibt kurze und bündige Aufschlüsse über Lebenszeit, Schicksal, Verdienste und Werke der bemerkenswerten Tonkünstler und Musikschriftsteller von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, über die Geschichte und den gegenwärtigen Stand der Kunst selbst, sowie über das weitverzweigte Gebiet der Musiktheorie und ihrer Grenzwissenschaften; es bietet eine Geschichte und Beschreibung aller Musikinstrumente, Erklärung der musikalischen Kunstausdrücke. Es wird kaum eine Frage aus dem fast unerschöpflichen Gebiete geben, auf welche Riemann nicht Antwort steht, soweit natürlich nach dem gegenwärtigen Stand der Wissenschaft und nicht zuletzt nach Riemanns eigenen vielseitigen und bahnbrechenden Forschungen eine Antwort überhaupt gegeben werden kann.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 7

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Donnerstag, den 17. Febr. 1916

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen.

Die Zukunft der deutschen Musik

Von **Prof. Dr. K. Bapp**

Zum Todestage R. Wagners (13. Februar).

I.

Unsere Zeit ist eine heroische und wird noch auf lange hinaus eine solche sein müssen. Auch nach dem Friedensschluß wird es die wichtigste Sorge des deutschen Volkes sein, sich gesund und kräftig an Leib und Seele zu erhalten, um den schweren Aufgaben der Zukunft gewachsen zu sein.

Eine jede Zeit verlangt nach einer ihr entsprechenden Kunst. Zwar wird auch in ernsten Tagen die leichtere und heitere Muse zur Erholung und Zerstreuung immer willkommen sein. Aber in erster Linie wird diejenige Kunstübung stehen, die den Grundcharakter der Zeit zum Ausdruck bringt und ihrem tiefsten Empfinden zur befreienden Äußerung verhilft. Zurückweichen aber und verbannt sein muß alles, was diesem Charakter geradezu widerspricht, also in einer heroischen Zeit alles, was nicht gesund und stark, nicht stärkend und ermutigend, sondern schwach und weichlich, auf trägen Genuß oder gar auf Nervenkitzel und narkotischen Rausch berechnet ist und durch technisches Raffinement blendende, innerlich hohle Wirkungen erstrebt. Die Periode, in der ein erheblicher Teil des deutschen Volkes im Einklang mit einer leichtfertigen Lebensführung einer Kunst oder vielmehr Unkunst sich zuneigte, für welche die wälschen Namen Décadence und fin du siècle bezeichnend waren, diese traurige Periode ist Gott sei Dank vorüber, der Sturm des Krieges hat diese giftigen Dünste hinweggefegt. Die eiserne Zeit braucht eine ernste, männliche Kunst.

In der Dichtung macht sich dieser neue Geist bereits in erfreulicher Stärke vernehmbar. Die Musik, in der ja die Seele am unmittelbarsten sich äußert, wird dem gleichen Zuge folgen müssen, wenn sie ihre Bedeutung für das Leben des Volkes behalten will. Welche Wege und Mittel hierfür das Genie der Künstler finden wird, läßt sich natürlich nicht voraussagen. Wohl aber dürfen wir fragen, an welche Richtungen der Musik in Vergangenheit und Gegenwart sich die zukünftige Entwicklung anschließen kann, insbesondre auch, welche der vorhandenen Schätze unserer Musik auch dem Geschlechte der Zukunft wertvoll bleiben und ihm noch etwas zu sagen haben werden.

Die unerschöpflich reiche und tiefe Kunst Seb. Bachs bleibt ohne Frage die Grundlage, auf die alle ernste Musikübung immer wieder zurückgehen muß. Die Experimente gewisser Neutöner, wie sie besonders in Frankreich aufgetreten sind, vermögen daran nichts zu ändern. Neben ihm wird Händel mit seinen kraftvollen und erhabenen Werken den Bedarf einer heroisch gestimmten Zeit ganz besonders entsprechen, so daß hoffentlich neben seinen kirchlichen auch die weltlichen Schöpfungen künftig wieder mehr zur Geltung kommen. Ein Jungbrunnen von unvergänglicher Frische fließt uns noch immer in den Werken Haydns und Mozarts, deren Vollkommenheit im rein Musikalischen nicht zu übertreffen ist und ihnen ewigen Reiz und Wert sichert, wenn auch ihr Gedanken- und Stimmungsgehalt manchmal als der Rokokozeit entstammend uns zu leicht gewogen erscheinen mag. Vor allem aber haben wir in dem Schöpfer der Eroica, der Cmoll-Sinfonie und der Neunten den Meister, der immerdar einem heroischen Empfinden am meisten Genüge tun wird. Und was deutsch ist, deutsche Reinheit und Innigkeit des Gemüts, das fühlen wir auch künftig wohl nirgends deutlicher und schöner als bei Schubert und Weber, denen auch Löwe in seinen besten Balladen sich anreiht. Die späteren Romantiker haben bei allen ihren großen Verdiensten doch vorwiegend eine gewisse Weichheit und Weiblichkeit des Empfindens, die sie zwar höchst liebenswürdig macht, aber für unsere männlich-rauhe Zeit weniger bedeutungsvoll. Auf dem Gebiete der Oper jedenfalls hat das Heroische seit Beethovens Fidelio erst in den Werken Richard Wagners wieder Leben gewonnen.

Wagners Kunst, einst von den Gegnern spöttisch die Zukunftsmusik genannt, ist längst Gemeingut der Gegenwart und beherrscht noch immer unsere Bühnen. Wird sie auch in der Musik der Zukunft ihren hervorragenden Platz behalten? Dem Stoff nach sind jedenfalls sein umfangreichstes Werk, der Ring des Nibelungen, und sein beliebtestes, der Lohengrin, ganz besonders geeignet für ein kriegerisch empfindendes Zeitalter, das zugleich mit Stolz auf seine nationale Vergangenheit sich besinnt und an den Sagen seiner Vorzeit neue Freude hat. Ist es doch eben Wagner gewesen, der mit diesen und andern aus der Sage geschöpften Dichtungen die Götter- und Heldenwelt des germanischen Altertums uns wieder vertraut und lieb gemacht hat. Dennoch haben sich Stimmen erhoben, die gerade mit Rücksicht auf die Be-

dürfnisse unseres Volkes in dieser Prüfungszeit Bedenken gegen den starken Einfluß der Wagnerschen Kunst äußern, ja wohl gar eine Gefahr in ihr erblicken wollen.

Von solcher Seite wird der Musik R. Wagners besonders gern der Vorwurf erotischer Sinnlichkeit gemacht. Ist dieser wirklich berechtigt? Gegen den Rienzi und den Holländer hat ihn wohl niemand gerichtet. Im Tannhäuser ist das Erotische dem Stoff, wie ihn die Sage bot, wesentlich. Die reine Liebe der Elisabeth gewinnt den Sieg über den Minnezauber der Frau Venus. Aber um diesen Sieg in seiner Bedeutung gebührend hervortreten zu lassen, bedurfte es als Gegensatz einer deutlichen Darstellung der Macht sinnlicher Verlockung. Dennoch wird man nicht sagen dürfen, daß die Musik der Venusszenen in der ursprünglichen Bearbeitung über d e Grenzen des schönen Maßes hinausgehe. Die spätere für Paris bestimmte Umarbeitung freilich gibt ein richtiges Bacchanal mit der Farbenglut eines Rubens und kommt wohl dem Sensationsverlangen der Pariser reichlich weit entgegen. Wenn aber die für solchen außerordentlichen Zweck von Wagner geschaffenen Wirkungsmittel durch Nachahmer im Übermaß und zum Überdruß angewandt worden sind, so trifft den Meister keine Schuld.

Wie im Tannhäuser, so ist es auch im Parsifal nicht die sinnliche Liebe, die triumphiert; vielmehr wird sie hier noch entschiedener als dort verworfen und der Sieg des Reinen gefeiert. Die lieblichen Gesänge der Blumenmädchen und selbst Kundrys Verführungsgesänge haben bei all ihrem eigenartigen Reiz durchaus nichts Aufregendes oder Lüsternes.

Ganz frei von eigentlicher Erotik sind die beiden volkstümlichsten Werke Wagners: Lohengrin und die Meistersinger. Der Tristan ist das hohe Lied der Liebe, aber diese trägt hier, so überschwenglich sie sich äußert, doch zu sehr die Farbe einer ins Überirdische strebenden Erhabenheit, als daß von eigentlicher Sinnlichkeit die Rede sein könnte. Es ist also nicht zu billigen, wenn Dr. F. Bachmann in seiner sonst verdienstlichen Schrift „Der Krieg und die deutsche Musik“ meint, die grandiose künstlerische Tat dürfe nicht darüber hinwegtäuschen, wie in der gesamten Tristanmusik der am Weibe gebrochene Mann mit seinem Schicksal ringe. Richtig ist hieran nur, daß eine tiefschmerzliche Tragik wie die Handlung so die Musik dieses Dramas durchzieht und fast überall nur gebrochene Farben zuläßt, so daß die Chromatik weithin vorherrscht. Bachmann erkennt auch sehr wohl, daß es erst dem nachwagnerischen Naturalismus in der Oper vorbehalten war, die Liebe als reine Sexualität ohne tiefere Bedeutung zu feiern.

Im Nibelungenring hat wohl nur der Schluß des ersten Walkürenaktes ängstlichen Gemütern Anstoß gegeben. Den Liebesbund der Geschwister gab hier die Sage, und gerade das hinreißende Feuer der Musik trägt uns über das Bedenkliche der Situation glücklich hinweg. Im übrigen zeigt die Musik der Ringdramen überall in ihren einfachen Naturmotiven, ihrer kraftvollen Rhythmik und vorwiegend diatonischen Melodiebildung das echte Gepräge des Heroischen, wie kein anderes musikalisches Bühnenwerk. Wohl ist auch hier der Ausgang tragisch, aber nicht im Sinne der Lebensverneinung wie im Tristan, der allerdings schon aus diesem Grunde nicht volkstümlich werden kann noch soll, sondern im Sinne des moralischen Sieges, den ein höheres Menschentum auch noch im Untergang erringt. Auch der Parsifal predigt keineswegs mönchische Entsagung, sondern mahnt zu ritterlich-christlicher Liebestat: „brudertreu zu wirken mit heiligem Mute“. Was könnte unserer Zeit gemäßer sein als solche Gesinnung? Aus diesen Werken spricht derselbe Geist heldenhaften Ringens um höchste Ziele, der uns in Wagners eignem Leben entgegentritt. Mit Recht sagt Gustav Ernest in seiner unter den Stürmen des Weltkriegs erschienenen Biographie: „In solcher Zeit muß das Leben eines urdeutschen Künstlers wie R. Wagner doppelt nachdrücklich zu uns sprechen“.

(Schluß folgt.)



„Die Schmiedin von Kent“

Oper in zwei Akten von R. Benatzky,
Musik von Karl v. Kaskel
Uraufführung in der Dresdner Hofoper
am 29. Januar
Von Georg Irrgang

Es ist das siebente Bühnenwerk des Dresdner, jetzt in München lebenden Komponisten, der zwar mit seinen Opern nicht auf allen Bühnen festen Fuß gefaßt hat, aber auch kein Werk erfolglos aufführen sah; wo eine Oper seiner Feder in Szene ging, war ihr auch die Gunst des Publikums beschieden. Das war ganz besonders diesmal der Fall. Mitentscheidend war das Textbuch. Der Wiener Dichter Benatzky hatte das Glück, bei einem vor einigen Jahren erlassenen Preisausschreiben, bei dem gegen 300 Texte eingegangen waren, den Preis davonzutragen. In der Tat ist das Buch auch von starker dramatischer Wirkung, wenn auch manchen bedeutsamen Vorgängen die rechte Begründung und die das Verständnis für diese Vorgänge fördernde Entwicklung fehlen. Mag sein, daß der Text ursprünglich in dieser Beziehung besser war; er zählte drei Akte, während er jetzt nur noch zwei Aufzüge aufweist.

Die Handlung spielt im mittelalterlichen England. König Richard führt ein hartes Regiment und läßt durch seine Taxmeister mit Gewalt unerschwingliche Steuern eintreiben, was natürlich im Volke Unzufriedenheit und Gärungen veranlaßt. Schließlich erhebt sich die Bewohnerschaft in Kent und Essex, wählt den Schmied von Kent zum Führer, und dieser führt denn auch die aufrührerischen Bürger und Bauern zur Königsburg, um den König zu stürzen und dem Volke die Freiheit zu geben. Die Frau des Schmieds hatte einst, in ihren Mädchenjahren, den König in blühender Heide kennen gelernt, und er hatte zu dem schönen Mädchen, dieses zu dem stattlichen, liebenswürdigen Manne innige Neigung gefaßt. Seit jenen glücklichen Tagen hatten sich beide nicht wiedergesehen, bis jetzt vor dem Aufstand, da der König, auf einer Jagd begriffen, durch Kent kam und sein Pferd beschlagen ließ. Die alte Liebe war wieder emporgestiegen, aber er mußte scheiden und sie war die Frau eines andern. Der Gedanke der Frau, ihr Mann könne den König töten, schreckt sie auf, sie eilt zur Königsburg, während die Bauern schon kämpfen und stürmen. Die Schmiedin, die dem König Treue gelobt, kann sie nur halten, indem sie ihren Gatten in dem Augenblick, als er den König niederschlagen will, ersticht. Freilich verwirkt sie dadurch selbst ihr Leben, nimmt von König Richard Abschied und empfiehlt ihm ihr Volk zu einem gerechten Regiment und fürstlicher Milde. Dann sühnt sie ihre Tat, indem sie sich von der brennenden Burg hinabstürzt. Inzwischen ist Entsatz gekommen und der König bleibt Sieger.

Schon aus dieser Skizze geht hervor, daß der Handlung kraftvolle, spannende Vorgänge nicht fehlen und daß auch Gelegenheit zu freundlichen ruhigen Bildern vorhanden ist. K. v. Kaskel hatte in seinen früheren Opern das lyrisch-volkstümliche Element bevorzugt, in der „Gefangenen der Zarin“

aber schon dramatischere Töne angeschlagen. Hier zeigt sich aber ein ganz wesentlicher Fortschritt. Das Bestreben, scharf zu charakterisieren, im Musikbild das widerzuspiegeln, was die Personen empfinden, den Fortschritt der Handlung, wie er in der Wandlung der Charaktere sich ausprägt, in Tonfärbung und Harmoniebildung anzudeuten, tritt lebhaft in die Erscheinung. Zu dem tonmalerischen Charakter der Musik tritt der malerische Reiz, die Melodie fließt oft in angenehmen, wohltuenden Sätzen dahin, ohne rein lyrisch zu werden und den dramatischen Nerv vermissen zu lassen. Mit viel Feingefühl und Können hat Kaskel die verschiedenen Situationen und Vorgänge in satten Farben gemalt, das Orchester schwelgt oft — namentlich in den Liebesszenen — in berauschenden Klängen, auch findet der Komponist Formen und Akzente, die dramatisches Empfinden verraten. Besonderen Reichtum an musikalischen Schönheiten enthalten das Vorspiel, das Erinnern an das Liebesglück in blühender Heide malend, die Märchenerzählung, die beiden großen Szenen der Schmiedin mit dem König, der Chor der Aufrührer, das Bacchanale, die Astrologenszene und der Abschied der Schmiedin vor der Sterbeszene. Musikalische Erfindung, Ausführung und Instrumentation verdienen entschieden Anerkennung, auch dort, wo das Höchste an musikdramatischer Kraft noch nicht erreicht worden ist und allzu gleichförmiges Auf- und Abwogen des Orchesters den zündenden Funken nicht durchbrechen läßt.

Die Aufführung selbst war hohen Lobes wert. Staegemann als König und Helena Forti als Schmiedin boten gesanglich wie darstellerisch Leistungen vollendeter Art. Ganz besonders darf auch Magdalene Seebes und Grete Merkem-Nikischs gedacht werden, die mit Puttlitz (Schmied), Tauber, Ermold, Schmalmauer, Zottmayr und Enderlein Anerkennung verdienen. Die Königl. Kapelle unter Hofkapellmeister Kutzschbach hielt sich durchweg auf künstlerischer Höhe, und die Regie von Alexander d'Arnals zeigte Geschmack und Verständnis. Die neuen Dekorationen von Altenkirch und Hasait wie die Fantoschen Kostüme vereinigten sich zu schönen Bühnenbildern. Der Komponist wurde mit den Sängern und Sängerinnen, dem musikalischen und dem Spielleiter zuletzt über zehnmal gerufen.

Aus dem Dresdener Musikleben

Mit dem vierten Sinfoniekonzert der Reihe A hatte die Königl. musikalische Kapelle wieder eine starke Anziehungskraft ausgeübt. Freilich war das Königl. Opernhaus vor dem Kriege stets ausverkauft, es war ein Glücksumstand, wenn man eine Eintrittskarte erhielt, jetzt hält das nicht schwer. So ändern sich die Zeiten. Diesmal leitete Hofkapellmeister Reiner das Konzert, der ein Concerto grosso von Händel nicht in einer „Bearbeitung" gab, sondern sich streng an den Komponisten hielt, nur in der Umstellung der letzten Sätze Rücksicht auf eine abschließende gute Wirkung genommen hatte. Die stilgemäße Besetzung nach der Max Seiffertschen Ausgabe mit Concertino (Konzertmeister Havemann, Kammermusikus Warwas und Konzertmeister Professor Wille) und zwei Generalbaßklavieren (Korrepetitor Großmann und Dr. Chitz) verdient Anerkennung. Das gesangreiche Largo klang besonders schön. Neu waren die sinfonischen Variationen von Hans Kößler, dem einstigen Chormeister der Dresdner Liedertafel. Er hat sein Werk Brahms gewidmet, in dessen Stil es zumeist auch gehalten ist. Kößler verrät darin Sinn für wohllautende Melodik, Phantasie und reiche Kenntnis, sich das Orchester für wirkungsvolle Instrumentationsgebilde dienstbar zu machen. Daß er ab und zu auch lärmende Effekte nicht verschmäht, sei ihm nicht übelgenommen, sie hielten sich immerhin im Charakter des Vorwurfs. Den Schluß bildete Franz Schubert, von dem man den bekannten Marsch in Hmoll in Liszts prachtvoller Instrumentation und die reizende Ballettmusik zu Rosamunde hörte.

Das dritte Philharmonische Konzert der Konzertleitung F. Ries (F. Plötner) bot nichts Neues. Solisten des Abends waren Frl. Gerhardt, die mit Liedern von Beethoven, Franz und Schumann — von Karl Pretzsch begleitet — aufwartete, und eine 11jährige Bulgarin Nedelka Simeonova, von der man in Dresden — ihr Lehrer ist Rappoldi — schon Wunderdinge gehört hatte. Die junge Geigerin trug Mendelssohns Konzert in Emoll Werk 64, Chopins Nocturno in Esdur und Wieniawskis Polonäse vor. Hier erkannte man allerdings ein frühreifes Talent mit ausgeprägtem Musiksinn; der sichere Strich, der gesangvolle Ton, die leichte Art, die Schwierigkeiten auf technischem Gebiete zu überwinden, und der wie ganz natürlich sich ergebende Ausdruck überraschten. Nur fehlt ihr noch das Erfassen des geistigen Inhalts und die charakteristische Gestaltung. Aber bei einem so jugendlichen Alter ist das ganz natürlich. Zwei Gedächtnisfehler ließen erkennen, daß das junge Mädchen das Ganze noch nicht recht beherrschte; die Streicher retteten die Kleine, namentlich darf das Einspringen des Konzertmeisters rühmend hervorgehoben werden.

Aus einem Konzert des Männergesangvereins Orpheus sind zwei Uraufführungen zu erwähnen, Bundeslied von H. Platzbecker und Marienburger Lied von Kurt Striegler, zwei wirkungsvolle, kunstvoll-melodisch sich steigernde Chöre, die wiederholt werden mußten. Die Sänger zeigten sich, namentlich bei Schubert und Beethoven, ihren Aufgaben völlig gewachsen. Der jugendliche Geiger Max Roosen, der sich im Sinfoniekonzert der Königl. Kapelle zum ersten Male in Dresden hatte hören lassen, gab ein eigenes Konzert mit schönem Erfolg im Palmgartensaal. Er offenbarte viel feine Ausdruckskunst und eine sorgfältige Gestaltung des Technischen in einer Chaconne von Vitali, einer spanischen Sinfonie von Lalo und einigen Kreislerschen Bearbeitungen. Wieder entzückten der warme, große Ton und der gesunde musikalische Sinn. Nachdem man den Wiener Kammersänger Leo Slezak zweimal in der Oper gehört hatte, kam er nochmals nach Dresden, um sich als Liedersänger in einem Wohltätigkeitskonzert des österr.-ungar. Hilfsvereins hören zu lassen. Während er in der Oper weniger gut abgeschnitten hatte, zeigte er sich hier in kleinen Gesängen auf der Höhe seines Könnens. Das genußfrohe Schwelgen in den gewaltigen Stimmitteln einerseits und die Gefühlsseligkeit des Vortrags andererseits riefen natürlich rauschenden Beifall hervor. Die zweite Solistin des Gesanges war Klara Musil, die durch ihre große Stimme auffiel, im übrigen aber nicht hohen Anforderungen entsprechen konnte. Franz Wagner erfreute durch gelungene Klaviersoli. Ein interessantes Konzert gab die Geigerin Gertrud Matthäs in Gemeinschaft mit der Pianistin Wera Zedtwitz mit Tonwerken Bachs und seiner Zeitgenossen. Als Hauptwerke mögen Bachs Violin-Klavier-Sonate in Gdur und Nardinis Fmoll-Konzert für Bratsche sowie zwei Sätze für Klavier von Telemann erwähnt sein. Nicht minder interessant war der Beethoven-Abend von Richard Buchmayer, der diesem vielgerühmten Bach-Spieler auch als Interpreten Beethovens neue, wohlverdiente Lorbeeren brachte. Bemerkenswert ist ein Konzert in der Synagoge, in der, nebenbei gesagt, zum ersten Male eine Musikaufführung abgehalten wurde. Mitwirkende waren Kammersänger Plaschke, Kammersängerin Helene Forti, Kammervirtuos Schilling, Organist Birn und der Synagogenchor unter Dr. Fantls Leitung. Das Hauptwerk war der 92. Psalm von Schubert. Die Komposition stammt aus dem letzten Lebensjahr des Meisters und ist für die Wiener Synagoge auf hebräischen Text geschrieben. Schubert hat davon abgesehen, jüdische Ritualmelodien einzuflechten, und hat allgemein kirchlichen Stil beobachtet, wobei Soloquartett, Solo und Chor abwechseln. Zu einem recht guten Urteil gelangte man in dem Konzert, das Josepha O'Birn unter Mit-

hilfe von Karl Perron und Georg Wille veranstaltete. Sie zeigte sich als feinsinnige Chopin-Spielerin und im Verein mit Konzertmeister Wille als Beherrscherin klassischer Formen italienischer Meister. Die Sonate für Cello und Klavier von Locatelli mit der Fülle schöner Gedanken und anmutiger Formgebilde gelang beiden Künstlern prächtig. Perron hatte sich Lieder von Schubert, Brahms und Löwe gewählt, mit denen er starken Erfolg hatte. Professor Emil Sauer hatte mit seinem Konzert wie stets einen starken Erfolg. Seine fabelhafte Technik, seine glänzende Vortragsweise und sein Vermögen, dem Flügel ungewohnte Tonfülle zu entlocken, rissen auch diesmal zu rückhaltlosem Beifall hin. Rondos von Beethoven, die Sinfonischen Etüden von Schumann, Sonate in B moll von Chopin, Werke von Mendelssohn, Liszt, sowie Eigenes, darunter die Konzertetüde „Meeresleuchten", bildeten das Programm. Das Strieglersche Kammermusikerquartett hat die Reihe seiner Kammermusikabende wieder begonnen. Der erste Abend brachte ein Quartett von Haydn, eine Cellosonate von Nicodé und ein Sextett von Brahms, wobei sich neben Striegler, Reiner, Spitzner und Schilling noch Eller und Nüsser beteiligten; das sorgfältige Zusammenspiel und die Klangschönheit des Ganzen gestalteten die Leistungen besonders lobenswert.

Die zwei letzten Sinfoniekonzerte im Königl. Opernhause waren in ihrem Charakter grundverschieden. Das Konzert der A-Reihe brachte eine Neuheit aus vergangenen Tagen, Konzertante von Haydn für vier Soloinstrumente. Es ist eines jener Werke, die Haydn unter dem Zwang der Verhältnisse in London für die Salomonsche Kapelle schrieb. Viele jener Werke sind vergessen, und auch dieses Konzertante für Violine, Vionloncello, Hoboe und Fagott mit seiner altväterischen Kunstform kann nicht mehr fesseln, wennschon alles angenehm klingt und auch von den Professoren Bärtich und Wille und Kammervirtuosen Biehring und Knochenhauer mit wohllautendem Klang gespielt wurde. Hofkapellmeister Kutzschbach leitete mit Bedacht auf den Stil der Altväterzeit das Werk. Bruckners vierte Sinfonie nahm mit seinem heroischen Wesen und den eindrucksvollen Ausführungen der Themen alle Aufmerksamkeit in Anspruch. — Das dritte Konzert der B-Reihe führte einen in Dresden noch unbekannten Komponisten ein: Bela Bartok, der 1881 in Ungarn geboren wurde und in Budapest Musik studierte; seit 1906 wirkt er als Lehrer an der dortigen Landesmusikakademie. Er schrieb zahlreiche Klavier- und Orchesterwerke, darunter viele, in denen er ungarische, rumänische und slowakische Volksweisen verwendet hat oder bei denen er den Charakter jener Musik wahrt. Das ist auch bei seiner ersten Suite für Orchester der Fall, die diesmal von der Königl. Kapelle unter Kapellmeister Reiners Leitung zum ersten Male zu hören war. Man kann sie als ein Stück echt ungarischer Musik, als ein Erzeugnis wahrer Heimatkunst bezeichnen. Wenn auch Bartok keine eigentliche Programmmusik geschrieben hat, sondern rein musikalischen Erwägungen gefolgt ist, so läßt sich doch sehr leicht ein Kreis von Vorgängen feststellen, die tonmalerisch und stimmungschildernd wiedergegeben sind. Neben fein empfundenen Abschnitten findet sich rein äußerlich gehaltene Zigeunermusik, aber in seiner Gesamtheit ist doch das Werk ein Erzeugnis echter heimatlicher Volkskunst. Die Wiener Pianistin Wera Schapira spielte die Burleske (D moll) für Klavier und Orchester von R. Strauß, der sie die Fantasie über ungarische Volksmelodien für Klavier und Orchester von Liszt folgen ließ. In beiden mit Schwierigkeiten vollgepackten Werken, die fabelhafte Technik und Sinn fürs Charakteristische erfordern, zeigte sich die junge Künstlerin als Meisterin. Ein zweites Werk von Strauß, seine sinfonische Dichtung Don Juan, leitete das Konzert ein, das die Königl. Kapelle auf der Höhe ihres Könnens zeigte.

Im fünften Sinfoniekonzert des Dresdner Philharmonischen Orchesters wurden vier größere Werke aufgeführt, von denen drei ihre Uraufführungen und eines seine erste Dresdner Aufführung erlebten. Die Komponisten leiteten ihre Werke selbst. Den Reigen eröffnete W. v. Baußnern mit seiner Sinfonie Nr. 1 „Jugend", die 1899 in Dresden erstanden ist. Der Komponist bezeichnet die vier Sätze mit Wandern und Singen — Beim Herrn Philister — Junge Liebe — Weit, hoch, herrlich der Blick ins Land hinein. Frisch und fröhlich perlt der erste Satz dahin, nur fehlt der feste Zusammenhang, es erscheint alles zerpflückt, nicht wie ein geschlossenes Tongebilde. Geistreich und interessant in bezug auf Erfindung und Ausgestaltung ist der zweite Satz, der eine ebenso beredte wie charakteristische Sprache redet. Voll überschäumender Tanzlust mit einem innige Gefühle atmenden Mittelsatz ist der dritte und voll pathetischer, farbenreicher Tonbildung der letzte Satz. Es steckt viel Kraft und Wissen, viel instrumentale Feinheit und Sinn für charakteristischen Ausdruck in dem Werk, aber das Kühl-Verstandesmäßige überwiegt das Seelisch-Erwärmende. Paul Büttner, der schon mit einer Sinfonie im Leipziger Gewandhause im vorigen Jahre einen starken Erfolg hatte, bot eine neue Sinfonie in F dur, die ihre Uraufführung erlebte. Das Werk zerfällt in drei Teile, der erste wieder in zwei Sätze. Das über eine Stunde dauernde Werk ist eine großzügige Schöpfung. In den ersten Sätzen glaubt man den hohen Zielen nachstrebenden Menschen mit seinem Schwanken und Zagen, Verzweifeln und Hoffen, mit aller Willensstärke und Freude am Aufschritt zu erkennen, im zweiten Teil innige Hingabe und Glück in der Seelenharmonie, mit dem sich anmutig-graziöse Bewegungen vereinen; der letzte Teil, der den vierten Satz umfaßt, ist phantastisch gehalten, er baut sich auf einem hymnenartigen bulgarischen Volkslied auf, das von der Sehnsucht nach Befreiung singt, die der Komponist dann in kraftvoll majestätischem Tongebilde verkündet. Ungewöhnlich in der Form, ist es die Schöpfung eines außerordentlichen Talents, das Freude an geistreichen und schönheitsvollen Gestaltungen hat und durch die Großzügigkeit des Entwurfs und der Durchführung packt. Die Instrumentation zeigt den gründlichen Kenner des modernen Orchesters und seiner Klangwirkungen. Der Komponist wurde wiederholt gerufen. Zwei weitere Uraufführungen waren ein sinfonischer Epilog für großes Orchester in Cis moll und „1914", ein sinfonisches Vorspiel in A dur, beide von Kurt Striegler. Beides sind großzügige, mit edlem Pathos erfüllte Werke. Ersteres ist den Manen der gefallenen Helden geweiht, letzteres soll die Stimmung beim Abzug unserer Truppen ins Feld unter den Reihen der Krieger und bei den Zurückbleibenden schildern. Für den Schmerz, gepaart mit Erhabenheit und Größe, hat Striegler gute Motive gefunden, die prachtvoll durchgeführt sind. Dem Ganzen haftet ein dramatischer Zug an, der den Hörer packt; nur schade, daß es allzu breit ausgesponnen ist: alle Gefühlsregungen, sobald sie bei Schilderungen ins Breite gehen, verlieren an Tiefe. Auch für die Empfindungen und Gefühle beim Truppenauszug, die Soldaten und deren Angehörige hierbei bewegen, hat der Komponist einen guten musikalischen Ausdruck gefunden, namentlich wirkt die eingewobene Melodie des Lutherliedes „Ein feste Burg" ergreifend. Auch Striegler wurde lebhaft gefeiert.

Von den musikalischen Vereinigungen sei an erster Stelle der Tonkünstlerverein genannt, der unlängst ein neues Oktett von W. v. Baußnern, betitelt „Vom Lande meiner Kindheit", aufführte. Dieses Land ist Siebenbürgen, und so versteht man es, wenn der Komponist im ungarischen Musikstil sein Werk behandelt hat. Ungarische Bilder und Szenen, Stimmungen und Tänze reihen sich aneinander, und dazwischen hört man österreichische Ländler und Trauermusik. So wirkungsvoll das sehr tüchtig durchgeführte und im Stimmungsgehalt wohlgetroffene Werk ist, seine unnötige Breite — namentlich im Schlußsatz — schwächt den Eindruck. Vorgespielt wurde es von seinem Schöpfer und den Kammermusikern Warwas, Bauer, Wagenknecht, Peschek, Kötzschau, Schilling und Starke.

Der Mozartverein konnte Ende 1915 seine 101. Aufführung begehen. Sie wurde geleitet von dem Gastdirigenten Geh. Hofrat Adolf Hagen, der die C dur-Sinfonie (Jupitersinfonie) von Mozart, die Idomeneo-Ouvertüre und sein weniger gespieltes, zartes Klavierkonzert in B dur (nicht das bekannte

in der gleichen Tonart) mit jener Verständnisinnigkeit bot, die er schon als Operndirigent so oft bewiesen hat. (Hagen war bekanntlich in den letzten Jahrzehnten der beste Mozart-Dirigent in Dresden. F. B.) Prof. Walter Bachmann saß am Flügel, sein warmer singender Ton und seine Vortragsklarheit sprachen lebhaft an. Der freiwillige Martin Luther-Chor sang einen Chor aus Titus, dem Gebetsverse für unsere Kriegszeit unterlegt waren.

Im Konzert der Dresdener Liedertafel sind zwei Uraufführungen zu nennen: „Deutscher Festspruch" von Karl Pembaur und „Sturmwind" von Reinhold Becker. Pembaur hat eine den deutschen Geist feiernde Dichtung von Naaff vertont und seinem Werke den Charakter einer festlichen Hymne gegeben, die sich schwungvoll steigert, ohne in bloßes Pathos zu verfallen, und die schöne Harmonien aufweist. Dem Sturmwind Beckers liegt eine Dichtung Huggenbergers zugrunde, in der der alles Morsche niederbrechende Sturm, dem nur das Wurzelechte und Starke widerstehen kann, als Kind des Krieges gefeiert wird, der auch allen fremden Tand fortblasen soll und nur das Echte, d. h. das Deutsche bestehen lassen soll. Für den Komponisten war hier reiche Gelegenheit zu kraftvollen, charakteristischen Themen gegeben, und er hat sich das auch nicht entgehen lassen, sondern mit reger Phantasie und begeisterungsvollem Empfinden ein packendes Werk geschaffen, das in lebensvollen Tonwellen dahinrauscht. Beide Kompositionen, die von der Liedertafel wirkungsvoll, mit schönem Stimmklang und trefflicher Gestaltung gesungen wurden, fanden beim Publikum eine sehr günstige Aufnahme. Karl Pembaur hatte mit seinen Sängern alle Chorwerke sorgfältig vorbereitet, prächtig kam z. B. das Chorlied von Weinzierl, dessen effektvoller Schluß von den Tenören dreimal einen freien Einsatz des hohen B verlangt, heraus. Solisten waren Frau Bender-Schäfer und Prof. Jos. Pembaur. Gewann die frühere Dresdner Hofopernsängerin rasch die Gunst der Hörer, so noch mehr der Leipziger Künstler, der mit Chopin und Liszt zur Bewunderung hinriß. G. I.

Aus dem Leipziger Musikleben

Das vierzehnte Gewandhauskonzert erinnerte im ersten Teile an Mendelssohns Geburtstag (geb. 3. Februar 1809) mit einem seiner schönsten, wenngleich im einzelnen zu lang ausgesponnenen Chorwerke: dem 42. Psalm für Sopransolo (Fräulein Else Siegel), Chor und Orchester. Die Aufführung unter Prof. Nikisch war wundervoll reif und geklärt: nur im (doppelt besetzten) Quintett wurden die Sänger vom Streichorchester allzusehr gedeckt, und im Schlußchor war die volle Übereinstimmung von Chor und Orchester nicht erreicht. Als Hauptwerk des Abends folgte Schumanns „Manfred", immer wieder ein bis ins Innerste aufrührendes Erlebnis, an dessen Wirkung Dichter, Komponist und Ausführende gleichen Anteil beanspruchen können. Ludwig Wüllner hat als Manfred die frühere Theatralik gänzlich abgestreift. Die Qual seines Leidens geht fast über die Schumannsche Musik hinaus und bleibt ihr doch durch künstlerische Besonnenheit eng verbunden. Solcher Leistung gegenüber verstummen alle Bedenken gegen das Melodrama. Das gleiche ist auch zum Lobe Anna Wüllners und August Profts zu sagen. Die Gesangsoli (Fräulein Siegel, Herr Possony u. a.) waren gut vertreten.

Des Todestages R. Wagners (13. Februar) gedachte man im fünfzehnten Gewandhauskonzerte durch liebevolle und virtuose Ausführungen des Siegfried-Idylls, das bei kleinerer Besetzung noch tiefer wirken würde, und der Tannhäuser-Ouvertüre, die vor nunmehr 70 Jahren zuerst Mendelssohn im Gewandhause gebracht hat. Ob damals gegen Schluß die Gegenbewegung der Hörner so stark hervorgetreten ist wie jetzt bei Nikisch, kann bezweifelt werden. Diese Stelle gehört zu den eigensten und genialsten Retouchen Nikischs, der ja auch beim Antipoden Brahms eigene Machtbefugnis in Sachen der Dynamik mit größtem Glücke und Erfolge aufrecht erhält. Neben Wagner stand sein glühendster Verehrer Anton Bruckner mit seiner achten Sinfonie (C moll)[1]. Über ihn mag das letzte Wort noch nicht gesprochen sein. Aber soviel ist sicher, daß er einer der Großen ist, daß er ungeahntes Neuland geschaffen hat. Mit Äußerungen über seine Formlosigkeit wird man bald vorsichtiger werden. Denn es ist nun wohl klar, daß er an die Stelle der dramatischen Sinfonie Beethovens die epische gesetzt hat. Das ist natürlich nur eine Formel. Am wichtigsten ist das geradezu mystische Erlebnis einer gewaltigen Urmusik: der Fülle der Erscheinungen in einer Form, die auf den ersten Blick als uferloses Phantasieren erscheint, bei tieferem Zusehen sich aber als genau gewollte und erreichte Organisierung in Allem (Melodischen, Harmonischen usw.) erweist. Die Musik Bruckners ist derart allem Äußerlichen enthoben, so ganz transzendent, daß man über sie keine Worte finden kann, man müßte denn beim rein Technischen stehen bleiben, was für die Musiker das Lehrreichste wäre, was heutzutage geschehen könnte. Vor allem würden die Begriffe der Durchführung und der Variation anders als bisher angesehen werden müssen. Das Hervorstechendste am Dirigenten Nikisch ist seine Parteilosigkeit: er behandelt Beethoven-Brahms mit der gleichen schwärmerischen Liebe und gereiften Kunst wie Wagner-Bruckner. Das Höchste bei Bruckner, der hierin durchaus von Wagner verschieden ist, leistet er darin, daß dem Zuhörer das (traditionelle) Fehlen der Überleitungsgruppen nicht zum Bewußtsein kommt, daß trotzdem (ein Zeichen größter Kunst des Schöpfers und des Nachschöpfers) die „Fülle der Gesichte" in Einheit gebannt ist. F. B.

Volkstümlicher Wagner-Abend. Die ästhetische Polizei hat bekanntlich ein sehr großes Revier. Sie schnüffelt im Konzertsaal wie im Theater herum, sie kontrolliert die ausübenden Künstler und das zuhörende oder — sich unterhaltende Publikum. Diesmal die Künstler, die mit einer Anzahl von Bruchstücken aus Richard Wagners Tondramen aufwarteten, also wesentliche Teile eines großen dramatischen Organismus einfach herausschälten und in großer Konzerttoilette als Waltraute oder Kundry, im Frack als Wolfram, Wotan, Siegfried, Hans Sachs sich einem verehrlichen Publikum vorstellten. Zum Glück milderte eine treffliche Ausführung den störenden Eindruck. Heinrich Knote ist als stimmgewaltiger Tenor bekannt. Wenn er so aus voller Brust seine Schmiedelieder anhebt, wähnt man sich aus dem dumpfen Konzertsaal in den harzduftenden Wald versetzt. Mit einem gewinnenden Ausdrucke von Kraftgefühl und Frohnatur schmettert er die hohen und höchsten Töne heraus, ohne die Stimme irgendwie zu forcieren. Ottilie Metzger ist immer noch die Künstlerin von Gottes und der Musen Gnaden. Das Seelenhafte im Klang ihrer Stimme, das Herzgewinnende in ihrem Vortrage üben den früheren Zauber aus. Ihr Gatte Theodor Lattermann ist ihr im musikalischen Denken und Fühlen verwandt; zudem besitzt er ein Organ von Fülle und edelster Weichheit. Am Flügel saß Kapellmeister Dr. Karl Riedel. —

Die hiesige Lehrerin für Kunstgesang Frau Rose Gaertner ließ im Kaufhaussaale einige ihrer Schülerinnen das gefährliche Forum der Öffentlichkeit betreten. Johanna Richter, Lotte Breternitz, Martha Röske zeigten, daß sie etwas gelernt hatten. Doch des Lernens ist bekanntlich kein Ende. Max Wünsche war ihre sichere Stütze am Flügel. Ein kleiner Geiger, Erich Gey, trat mit auf und machte seine Sache für sein Alter recht gut. Ihn als fertig zu bezeichnen, wäre natürlich eine ihm selbst nur nachteilige Übertreibung. Kraftlosigkeit des Bogens, Lücken in technischen Dingen sind Mängel, die aus seinem jugendlichen Alter resultieren; wichtiger als sein technisches Können erscheint die Innigkeit, mit der er langgesponnene Kantilenen vorträgt. Darin liegt eine gewisse Garantie für seinen musikalischen Beruf. b

---

[1]) Klavierbearbeitung für zwei Hände von August Stradal (Universal-Edition Wien und Leipzig).

Musikbriefe

Aus Cöln

Von Paul Hiller

Im dritten Gürzenichkonzert sahen sich die kundigen Musikfreunde durch die Regerschen Mozart-Variationen angenehm überrascht insofern, als man in der wohllautenden Klarheit der ganzen Ausgestaltung und der subtilen Behandlung des reizvollen Themas der Klaviersonate Adur eine Umkehr des tonsetzerischen Babelturmrhetorikers zu der Ohr und Herz erfreuenden allgemeinverständlichen Musiksprache erblicken zu dürfen glaubte. War also diesmal ein Dolmetsch nicht vonnöten, so waltete Hermann Abendroth immerhin als beredter Lektor dessen, was uns der Komponist mit seinem in beschaulicher Fülle der Gesichte deponierten Mozart-Kult zu sagen hatte. Es folgte, gleichfalls erstmalig, die Vertonung des 150. Psalms für Chor, Sopransolo und Orchester von Anton Bruckner. Es ist ein im üblichen Stile gehaltenes, ziemlich kurzes Tonstück, meisterlich in Form und Ausbau, aber von wenig Verinnerlichung. Das Solo ist nicht der Rede wert und demgemäß wird es seine Sängerin meist auch nicht sein. Der Chor bewältigte seine an die Hochlage wie an die Kraft große Anforderungen stellende Aufgabe rühmlich. Eine sehr schätzbare Bekanntschaft machten wir mit den neuen „Drei Frühlingsbildern" für Orchester von dem Kölnischen Komponisten Ewald Strässer. „Vorfrühling", „Mondnacht" und „Festlicher Tag" sind die Tongemälde benannt, und das in diesen Bezeichnungen angedeutete Programm hat Strässer als sehr gewandter, immer vornehm sich äußernder Musiker mit erheblicher Phantasie in schön klingendes musikalisches Leben umgesetzt. Anmut und sinnige Farbenfreudigkeit geben den Bildern ein gutes Teil Stimmung, so daß die Freude der Hörer an dem Werke ihres Landsmannes eine durchaus begreifliche und der warme Beifall ein verdienter war. Dann spielte der am hiesigen Konservatorium als Lehrer wirkende Fritz Rehbold Chopins Klavierkonzert Fmoll in recht gesunder Auffassung mit sicherer eleganter Technik, indes Abendroth mit seinem Orchester den in mancher Äußerlichkeit glänzenden, innerlich teils hohlen, teils viel des Unwahren und Erkünstelten enthaltenden sinfonischen Präludien von Liszt zu allen Eindrucksmöglichkeiten verhalf.

Gegenstand des vierten Konzerts war Händels „Messias". Abendroth hat durch seine für des Oratoriums nonumentale Schlichtheit und weihevolle innere Größe sehr verständnisinnige, von warmem Gefühl beseelte und auf seine vielvermögenden äußeren Dirigententugenden in geschmackvoller Weise sich stützende Auslegung des neutestamentarischen hohen Bibelsanges eine außerordentlich dankenswerte Darbietung schauen lassen. Und daß die Wiedergabe des Werks nach der Originalpartitur der Händel-Gesellschaft erfolgte, war doppelt erfreulich, zeigt uns doch diese Ausgabe den großen Tonmeister so recht von Angesicht mit dem Ausdrucke seines ureignen Empfindens, Wollens und Schaffens, ohne die ihm post mortem aufgezwungene Attitüde fremder Geister. Das Gürzenichorchester ging in seiner pompösen Aufgabe mit aller Hingebung zu prächtigstem Gelingen auf, während die in den Stimmen derzeit natürlich etwas ungleichen Chöre, vorzüglich eingeübt, sich auf ihre besten Seiten besannen und mit allem Schwunge ins Zeug traten. Unter den Solisten ragte Paul Bender (München) bedingungslos hervor. Es war eine wahre Freude, seinem ganzen künstlerischen Tun zu lauschen, und die meisterliche Art, wie er die so bedeutsamen Schwierigkeiten der mit heiklen Läufen und Koloraturen ausgestatteten Baßpartie erledigt, und die gleichsam selbstverständliche Stilreinheit, mit der er ohne alles Suchen nach Effekt seine herrliche Stimme in den wohlerfaßten Dienst des Werks stellt, fanden wieder einhellige Bewunderung. Recht Gutes bot auch die Altistin Emmi Leisner (Berlin), während, wenn auch im ganzen mit soliden Leistungen aufwartend, der Tenorist Paul Schmedes (Berlin) und die Sopranistin Gertrud Foerstel (Wien) erst in einigem Abstande zu nennen sind. Als Mittler himmlischer Stimmen und irdischer Andacht trat Friedr. Wilh. Franke an der Orgel ein für das, was wir alle ersehnen: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.

Im fünften Konzert wurden an Orchesterstücken das Vorspiel zum zweiten Akt von Schillings „Ingwelde" und Brahms' vierte Sinfonie zu vorteilhaftesten Eindrücken vermittelt. Von der sehr ansprechenden melodramatischen Musik, die der kürzlich im Felde gefallene Botho Sigwart unter voller Bekundung seiner vielverheißenden Begabung der Bestattung des Hektor aus dem 24. Gesange von Homers „Ilias" gewidmet hat, war schon wiederholt die Rede. Als Rezitator ließ sich der hier längere Zeit nicht erschienene Ludwig Wüllner vernehmen. Man weiß, mit wieviel zäher Energie und nicht alltäglichem sachlichen Verstande er seine einem gedeihlichen künstlerischen Vortrage ursprünglich widerhaarigen Mittel der Betätigung in Sang und Sprache dienstbar gemacht und, allem anderseitigen Kopfschütteln zum Trotze, seiner Art sogar im Laufe langer Jahre viele Freunde erworben hat. Zu diesen kann ich mich, da meine künstlerischen Überzeugungen und Ansprüche vorwiegend in anderem Boden wurzeln, nicht zählen, was mich natürlich nicht hindert anzuerkennen, daß Herr Wüllner in Beziehung auf ansehnliche Sprechtechnik wie in Dingen durchgeistigter Auffassung auch diesmal im einzelnen Gutes bot. Aber seine ganze angekünstelte Art ist bei dieser hehren, bedeutsam ergreifenden Dichtung allzu deplaziert, und mit den Tüfteleien, wie sie die Quintessenz aller Wüllnerschen Vorträge ausmachen, ist den homerischen Helden nicht beizukommen. Das mühselig Gequälte vermag die Mängel an natürlicher Begabung nimmermehr wettzumachen; direkt komisch wirkt es, wenn der Sprechende in kleinen Zwischenpausen immer wieder ein paar Silben genau zur Orchestermusik völlig singt, was denn doch einen Gipfel der Stillosigkeit darstellt. Von einem vorübergehenden Aussetzen des Gedächtnisses braucht nicht viel Wesens gemacht zu werden. Nur wenige Stellen ausgenommen, war das Ganze viel zu weichlich, einiges geradezu weibisch vorgetragen, und auf weiten Strecken fühlte ich mich in die Empfindung eingelullt, als lauschte man einer beschaulichen Großmütterchenerzählung. Und dann wieder Herrn Wüllners fürchterliches Komödiespielen mit sich selbst und dem Publikum. Wieder wie früher schon beim „Manfred" mimte er unter jämmerlichen weltentrückten Grimassen vor- und nachher das in fernen Dimensionen weilende Medium, bis plötzlich beim richtigen Musiktakt sein Geistesanruf aus Ilion erfolgte, oder der auf den Schwingen seiner eignen letzten Worte selig Entrückte durch den Schlußakkord prompt wieder aus der Inspiration und der Starre hellsehenden Lächelns in die Gürzenichumwelt zurückversetzt wurde. Es gibt leider eine ganze Menge Leute, bei denen sowas immer wieder zieht, sogar in unsern bitterernsten Tagen.

Ein vom Städtischen Orchester für seine Wohlfahrtskassen unter Abendroth veranstaltetes Konzert, in dem nach Mendelssohns Hebridenouvertüre Strauß' Alpensinfonie wiederholt und unter Mitwirkung von Opernkräften zwei Wagnersche Szenen gesungen wurden, fand einen ausverkauften Gürzenichsaal. Das zweite Konzert der Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde bestritt das Böhmische Streichquartett in erfolgreicher Weise mit Schumann, Bruckner und Dvořak.

Das Opernhaus hat mit einer gründlichen Neueinstudierung von Gounods „Margarete" eine sehr schöne Arbeit geliefert, in deren Ehren sich an leitender Stelle Gustav Brecher und Oberregisseur Dr. Willi Becker teilen. Eine Prachtleistung ist der von Julius Gleß virtuos gespielte und ganz vorzüglich gesungene Mephisto, dann erfreut Wanda Achsel durch eine künstlerisch wertvolle, äußerlich ungemein poesievoll anmutende Gestaltung der Titelrolle. Auch Meyerbeers „Prophet" hat durch Auffrischung viel Liebe erfahren; hier stehen Bertha Grimm (Fides) und Marie Poensgen

(Bertha) obenan. Nach glänzendem Gastspielerfolg, der in einer nach jeder Richtung bravourösen Frau Fluth gipfelte, wurde Johanna Geißler als erste Opernsoubrette gewonnen.

Aus München

Von E. v. Binzer

Es gibt Berufsmusiker, die sich „Virtuosen" nennen, ehe sie die Feuertaufe in der Öffentlichkeit empfangen haben, ja sogar ehe sie im Privatkreis vor Kennern den Beweis ihres Virtuosentums abgelegt haben. Sie scheinen nicht darüber im klaren zu sein, was man von einem Virtuosen zu verlangen berechtigt ist (wenngleich sie natürlich mit erhabener Geste Worte der Weisheit über die „unmöglichen" Leistungen dieses oder jenes Kollegen hinwerfen); sie wissen auch nicht, daß sie sich selbst gründlich schaden, indem sie für den bedeutungsvollen Augenblick ihres erstens Auftretens Erwartungen beim Publikum großgezogen haben, denen sie naturgemäß nicht entsprechen können, obgleich die nämlichen Leistungen ohne vorangegangene Geschäftsanpreisung einer Debütantin wohl anstehen und ihrem anspruchslosen Auftreten Sympathien abgewinnen würden. Denn — wo gibt es heute ein Talent, das sich in der Stille zum vollen Künstlertum herausbildet und dann, mit dem ersten Schritt in die Öffentlichkeit, als unanfechtbare und in sich abgerundete künstlerische Kraft überzeugend als ein „Berufener" vor uns steht? Solche Namen zu finden ist schwer. Aber die anderen neuen Namen von Podiumstürmern und Auch-Künstlern wachsen ins Grausige. Was für eine Macht wird da einen Riegel vorschieben, wenn es der Krieg sogar nicht vermochte? Im Gegenteil, die Kriegswohltätigkeit (natürlich vollkommen selbstlose Opferfreudigkeit!) hat den besten Nährboden für diesen konzertierenden Heuschreckenschwarm abgegeben. (Und — auf dem Podium kann man ein hübsches Kleid zur Geltung bringen, das ist doch ein gewisser Ersatz für die nun zum zweiten Male ausfallende Ballsaison!) Ja, also zunächst aus Patriotismus und dann aus Gefälligkeit für Onkel und Tante, für Vetter Erwin und für Mieze und Line, die es „so gerne" hören, wird konzertiert. Aus Patriotismus und seelischer Begeisterung wird gedichtet (man hat ja früher schon einmal ein so schönes Gedicht zur silbernen Hochzeit von H. H. ge — quetscht, und jetzt wird man doch sicher gedruckt werden!). Aus Patriotismus wird komponiert (die neugebackenen Vaterlandsdichter wollen doch gesungen werden; und für wohltätige Veranstaltungen muß man doch „Werke" zum Aufführen haben! man hätt's zwar früher noch nicht versucht, aber ... „mein Onkel Chordirektor" wird mir schon helfen, — nur nichts davon sagen!) ... Musiker von Gottes Gnaden, wende dich ab! Ein zaghaftes Gemüt darfst du nicht haben; das wäre heute dein Tod. Aber lege noch einige Panzerplatten um dein Schutzgewand aus Aufrichtigkeit, Selbstbewußtsein und Unberührbarkeit ... Ich habe von mehreren Seiten das Urteil aussprechen hören, Franz v. Vecsey sei jetzt leer und kalt in seinem Spiel. Das ist typisch für die heutige Kunstrichtung. Vecsey hat die klassische Schulung, die Ehrfurcht vor der ebenmäßig schönen Linie, die Gewissenhaftigkeit im Großen wie im Kleinen, die innere Fühlung zum Tondichter und dessen Sprache. Er setzt keine Mätzchen auf, er spielt nicht „schmissig"; sein ganzes Spiel ist von edler Harmonie getragen, ohne blaß zu sein, von intensiver Spannkraft erfüllt, von kritischer Selbstbeherrschung geleitet. So hat er Mendelssohns Konzert vorgetragen. Es steht bei Vecsey ähnlich wie bei Walter Courvoisier. Während der Klavier- und Gesangsvorträge von Werken dieses zu den gegenwärtig bedeutendsten zählenden Komponisten hörte ich in meiner Nachbarschaft sagen: „mir scheint, da muß man gescheiter sein, um das zu verstehen". Mir scheint, es kommt in diesen Fällen nicht auf die Gescheitheit an, sondern auf die Gemütsbildung, auf die psychische Empfänglichkeit des Ohres. Das ist aber der Faktor, der immer mehr, sowohl bei den Musik-Ausübenden wie bei den Musik-Hörenden ausgeschaltet zu werden droht. Tritt doch an dessen Stelle der so ungleich bequemere, unterhaltendere „Effekt"! und der läßt sich ja so leicht, wenn man nur erst tüchtig technisch gedrillt worden ist, mit einigen schauspielerischen Studien erreichen. Und das große Publikum ist ja dann entzückt.

Das große Publikum war auch von den Gesangsvorträgen von Frau Lucille v. Weingartner, deren Gemahl am Klavier wieder zu hören eine Freude war, sehr begeistert. Die Stimme ist auffallend schön. Neben fesselnden Momenten in bezug auf die technische Ausführung stehen Augenblicke eines in diesem Maße auch bei einer Ausländerin nicht zu verteidigenden Versagens in Hinsicht der Tonbildung. Die Gesänge Weingartners, die in der zweiten Hälfte des Programms standen, konnte ich nicht mehr hören; vielleicht wurde die Sopranistin dort den Intentionen des Komponisten gerecht; bei Schubert, Schumann und Liszt war das Gegenteil der Fall.

Bei Margarita Gysis, Sopran, verbinden sich gutgemeintes Wollen und darstellerische Begabung mit Mangel an organischen Mitteln und an befriedigender Durchbildung zu einer Dissonanz. Sie wird im häuslichen Kreise mehr Freude als auf dem Podium bereiten und finden. Ihre Begleiterin Pauline Frieß interessierte durchweg durch ihre gewandte, wohl dezente aber musikalisch selbständige Unterstützung. Aus Budapest kam Viola Lenke, eine Sopranistin mit äußerst sympathischer Stimme, einer gründlichen Schulung und einem ebenso temperamentvollen als feinfühligen und geistig durchgearbeiteten Vortrag. Daß der Ton mehr nach vorn gebracht, die Vokalisation im Deutschen noch verbessert und der dramatische Vortrag der „Ah, perfido"-Arie gezügelt werden muß, sind angesichts ihrer gediegenen Leistungen keine bedenklichen Mängel. — Frau Signe Noren, die sich zum ersten Male in München hören ließ, merkt man in der Tongebung auch ein wenig die Ausländerin, die Norwegerin, an. Das Charakteristische ihrer Nationalität; das Sinnige, Sonnige, stark Empfundene, aber immer von behutsamer und gemessener Ruhe Gehaltene, das spielend Wiegende geben ihrem Vortrag eine ausgesprochen persönliche Färbung von besonderem Reiz. Auch in ihrem Sopran blinkt und flimmert das Sonnenlicht, und ihre Koloratur ist ihr angeborenes Besitztum. — Die große Gesangsmeisterin bewundern wir stets von neuem an Johanna Dietz. Da ist die Darbietung jedes Liedes ein durchgefeiltes Kunstwerk. Sich ihre Interpretationskunst gewonnen zu haben ist schon ein Hauptschritt zum Erfolg eines Komponisten. So wurde dem noch beinahe unbekannten am Klavier begleitenden Hellmuth Kellermann für seine Gesänge die beste Ausführung, die er sich wünschen konnte, zuteil. Namentlich das in lindem Traumton gehaltene Ludwig Thomasche Stimmungsbild „Der erste Schnee" fand berechtigterweise starken Beifall. Aus der Zahl der Lieder von Courvoisier, deren fesselnde Wiedergabe wir ebenfalls Johanna Dietz und dem Komponisten am Klavier zu verdanken haben, treten zwei Dichtungen von Th. Storm („Schlaflos") und Fr. Hebbel („Ich und du") hervor, in denen sich die Empfindungswelt des Tondichters in ihrer ganzen Tiefe, Zartheit und Leidenschaftlichkeit widerspiegelt, wie sich hier auch seine individuelle, aus der Idee geborene Harmonik am reichsten offenbart. Namentlich in dem Seelengemälde „Schlaflos" Op. 9 ist alles Drängende, Sehnende und in tiefe Fernen Schauende erwacht, das später in Courvoisiers Oper „Hélène" zur Dramatik erhabensten Stiles reifte. — Aus einem Wohltätigkeitskonzert künstlerischen Ranges sind mir einige von Kammersänger Otto Wolf mit hocherfreulicher Hingebung und Eindringlichkeit dargebotene Gesänge des allgemeine Beachtung verdienenden Komponisten Fritz Fleck (Der Abend, Die Königskinder, Empfindung) und des trefflichen hiesigen Tondichters Wilhelm Mauke (Uraufführung von H. v. Preuschens „Und doch") in bester Erinnerung geblieben, indes es mir leider nicht mehr möglich war, die am gleichen Abend gegen Schluß des Programmes zur Erstaufführung gelangenden Lieder unseres bekannten einheimischen Komponisten R. Trunk zu hören. — Die Uraufführung einer Sonate für Klavier und Geige von Heinrich Wollfahrt durch den Komponisten und unsere Violinvirtuosin Marie

v. Stubenrauch-Kraus gab Gelegenheit, in dem bis dahin uns fremden Komponisten einen neuen Namen von Wert kennen zu lernen. Die in drei Sätzen gehaltene Sonate bewegt sich satztechnisch und harmonisch auf modernem Boden, fordert viel Können und Gestaltungsfrische von den Spielern und wirkt in glücklich aufsteigender Linie durch ihre rhythmische Lebendigkeit, der eine warmempfundene, gelegentlich nordisch-herbe und der Sprache Griegs engverwandte Lyrik das Gleichgewicht hält. Das Werk, das von den genannten Kräften in hervorragender Weise zu Gehör gebracht wurde, wird sicher solchen Virtuosen, die ihm gewachsen sind und dabei auch die Energie besitzen, für gute Novitäten einzutreten, sehr willkommen sein. — Ein Tonsetzer, der in München zu selten zu Wort kommt, ist Draeseke. Seine D dur-Serenade Op. 49 brachte Ludwig Rüth in einem der Sinfoniekonzerte, die er mit dem Neuen Münchener Konzertorchester veranstaltet, zur Aufführung. Im gleichen Konzert bot er auch verdienstvollerweise Joachim Raffs Suite in ungarischer Weise (Op. 194) und erzielte mit ihrem frischen klangschönen Aufbau einen berechtigten Erfolg. Rüth ist ein junger Kapellmeister von natürlich lebhaftem Erfassen und ausgesprochenem Formensinn; er vermag die Skala reger Empfindungen durch die elastische Korrektheit seiner Direktionstechnik vorteilhaft zum Ausdruck zu bringen und wußte sich hierdurch schon bei seinem ersten Sinfoniekonzert besonders mit Haydns Sinfonie (D dur, Nr. 14) volle Sympathien zu erringen. Bei stetem Hineinwachsen ins Dirigentenamt wird auch seine Darstellungskunst an Eindringlichkeit, seine künstlerische Persönlichkeit an schärferer Profilierung zunehmen. Sein Bemühen, trotz der schwierigen Kriegslage das Hörenswerteste aus der neuzeitlichen Orchesterliteratur zu bieten, verdient aufrichtige Anerkennung und fand gelegentlich eines modernen Abends, den ich leider nur zum Schluß besuchen konnte (Burlesken von Beer-Walbrunn), in starkem Beifall auch äußerlich seinen Lohn.

Einen glänzenden Erfolg erspielte sich Prof. Petschnikoff in einem Konzert der Kgl. Musikalischen Akademie am gleichen Abend mit Heinrich G. Norens Violinkonzert, über das schon gelegentlich seiner Erstaufführung vor einigen Jahren berichtet wurde. Es war ein auserlesener Genuß, dem wundervollen Ineinanderspielen des sinfonischen Gesamtkörpers unter der Leitung von Generalmusikdirektor Walter zu folgen und den allerhöchste Anforderungen stellenden Solopart mit Petschnikoffs natürlicher, schöner Belebung und souveräner Elastizität beherrscht zu sehen. Die Wiedergabe sowie das Werk fanden spontanen Beifall des Publikums, wie auch bei anderer Gelegenheit die von Frau Signe Noren gebotenen Gesänge des gleichen Komponisten einen unmittelbaren starken Eindruck auf die Hörer machten. Auch auf stilistisch entgegengesetztem Boden bewegte sich Prof. Petschnikoff mit dem an ihm so wohltuenden Adel künstlerischer Gesinnung, mit seiner stets von neuem bezwingenden subtilen Gewissenhaftigkeit und einer schwebenden Schönheit feiner Tongebung bei Bachs E dur-Konzert, das er mit Werner Wolff (Neues Konzertorchester) bot. Der Dirigent zeigte außer bei Bach besonders bei Händel (Konzert G moll; Streichorchester und die von den Herren Prof. Petschnikoff, Krämer und Lysen übernommenen Violin- und Cellopartien) ein sorgliches Bestreben, dem klassischen Stil in ausgeglichener, aus dem Grundquell tiefen Fühlens emporwachsender Lebendigkeit gerecht zu werden, wozu er viel Intelligenz und Geschick mitbringt.

Aus dem Schatzkästlein der Klassik trug Prof. Paul Grümmer Bachs Solo-Suiten für Cello aufs Podium, allen zur Freude und ihm und seinem bedeutenden Können zur Ehre. Für Beethovens Duos mit Prof. Schmid-Lindner zu schönstem Ensemble vereinigt, hatte er sich zuvor für Beethoven-Trio-Aufführungen, denen sich Cello- und Violin-Duos zugesellten, mit den Herren Prof. Grüters (Klavier) und Adolf Busch (Violine) verbunden, welch letzterer zur Erzielung eines einwandfreien Kammermusikspieles sein Temperament stilgerecht mäßigen und seinen Part der Gesamtidee einordnen müßte, ein Wunsch, den man um so unumwundener aussprechen darf, als Busch ein so hochbegabtes Talent ist, daß es schade wäre, wenn er seine Kunst nicht auf jedem Gebiete ins beste Licht stellte.

Weil Ebba Hjertstedt Begabung fürs Spiel in der Öffentlichkeit hat und unbedingt in Kleinkunst spezielle reizvolle Vorzüge aufweist, wäre es für ihre Zukunft von einschneidender Wichtigkeit, im jetzigen Augenblick zu erkennen, daß sie sich technisch und künstlerisch noch in ganz strenge Schule begeben muß, ehe sie mit größeren Vorträgen das Podium besteigt. — Ein in Hubays Schule trefflich durchgebildeter Geiger ist der 15 jährige Duci v. Kerékjartò. Seinem jugendlichen Ungestüm ist manche musikalische Willkür nachzusehen; hoffentlich wird seine geistige Beteiligung am Kunstwerk mit der technischen Schritt halten. In seinem Konzert unterstützte ihn Frau Hofpianistin Mabel Martin mit einer in diesem Fall besonders zu rühmenden ungemein verständnisvollen Anpassung. Als gute Begleiterin mit umsichtiger Gewandtheit sei Elisabeth Becker genannt (ihre Kammermusik-Nummer habe ich nicht gehört). Michael Raucheisen macht sich jetzt in erster Linie als Begleiter verdient und weiß den vielseitigsten Ansprüchen in dieser Hinsicht gerecht zu werden, wie z. B. auch bei den wohlgelungenen Duettvorträgen von Frau Kammersänger Erler-Schnaudt mit Herrn Josef Kiechler (Rob. Schumann, Brahms, Fleck, Kaun, Erler, Kämpf). Für die Ausführung von Kammermusik wie z. B. der Violinsonate von Strauß müßte Herr Raucheisen über einen solopianistisch sorgfältiger durchgebildeten Ton und intensivere Darstellungskraft verfügen, zumal er seinem Partner Prof. Petschnikoff gegenüber einen schweren Stand hatte.

Das Ideal an Anschlagsdifferenzierung hat Ansorge erreicht. Sein polyphones Spiel ist Meisterkunst; und daß sie im Dienst der großen künstlerischen Idee steht, rundet den Gesamteindruck zu einem vollendeten, weihevollen ab. Ansorges Programm war auch als solches ein Kunstwerk. Als Eckpfeiler Liszts Dante-Fantasie und Beethovens Op. 111; als Mittelpunkt Ansorges 2. Sonate (Op. 21) — ein starkes, auch klavieristisch gewaltiges Werk voll Inbrunst und elementarer Kraft des Gedankens und des Wollens; ein Werk voll Tiefe und Eigenart — als poetische Bindeglieder Schuberts B dur-Sonate und Beethovens G dur-Rondo. — Josef Pembaur, der hier schon oft Gefeierte, sah ein so volles Haus bei seinem Chopin-Abend, wie es wohl nicht so leicht einem anderen Pianisten begegnet. Für seinen Erfolg spricht die Notwendigkeit, dem allgemeinen Wunsche folgend seinen Abend zu wiederholen. — Als Unbekannter gab Dr. Ebenstein einen Klavierabend, der ihm viel Beifall einbrachte. Besonders bei Bach-Liszt (Orgel-Fantasie und -Fuge G moll) und bei der Toccata von Schumann legte er Zeugnis von hochrespektablem Können und gedanklicher Arbeit ab; was ihm fehlt, ist der „bel canto"-Anschlag. Auch Frieda Stahl leistet viel Achtunggebietendes; doch gelangt ihre Vortragsweise und im Zusammenhang damit ihre Anschlagstechnik nicht auf den Kern der kompositorischen Idee und bleibt leicht etüdenhaft. — Viel Anlage, aber spezielle Neigung zur leichtwiegenden unterhaltlichen Seite zeigt Clara Treitschke. — Ein glänzender Vertreter des Effekts und des pikant-spielerischen Stiles ist Hofpianist Georg Liebling, der dem Scherzo aus H. Litolffs IV. sinfonischen Konzert (eine alte Novität!) ein virtuoser Interpret war. — Erstaunliche klavieristische Behendigkeit und Präzision bewies wiederum der kleine Claudio Arrau, besonders bei den flotten, wirkungsvollen Virtuosenstücken von Sofie Menter, Raff und Bülow. Hoffentlich wird die Freudigkeit, mit der er sich diesen brillanten Glanznummern und dem ihnen sicheren stürmischen Beifall naturgemäß hingibt, nicht bei zunehmendem Alter den Sinn für Höheres in ihm betäuben. — Mit vollem Versenken in die tiefe Schönheit des Werkes trug Prof. Bach Walter Courvoisiers Op. 21 (Variationen und Fuge über ein eigenes Thema in Esdur, für Klavier) vor Ihm gegenüber verstand Hermann Zilchers Persönlichkeit in ihrer humor- und freudvollen Frische gleichermaßen wohlzutun und zu erheben nicht nur in seinen von ihm selbst mit aller Feinheit und Plastik gespielten Klavierstücken (aus Op. 25, 5

und 6), sondern auch in seinen von Johanna Dietz großzügig gebrachten Gesängen, deren letzter, Op. 30 Nr. III — ein Marschlied von Will Vesper — als zeitgemäßes Werk aus zwei berufenen Federn volle patriotische und nicht minder auch dem musikalischen Werte geltende Begeisterung entfachte.

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

An Männerstimmen herrscht infolge des Krieges überall Mangel; deshalb war es eine glückliche Idee Hans Dorners, die beiden von ihm dirigierten Gesangskörper des Vereins für klassischen Chorgesang und des Nürnberger Männergesangvereins zu verschmelzen, um damit 2 Solo-Kantaten: „O Ewigkeit du Donnerwort" und „Jesus schläft", sowie die Chorkantate „Bleibe bei uns" von Bach, sehr wohl einstudiert, vorführen zu können. Der Chor klang kraftvoll, sicher und wohllautend; von den Solisten waren der Bassist v. Raatz-Brockmann (Berlin) und die Altistin Meta Diestl (Stuttgart) stimmlich ausgezeichnet, während man sich beim Tenor Rich. Fischer (Würzburg) mehr am sicheren Erfassen des Bach-Stils erfreuen konnte. Die Choräle kamen infolge der an einzelnen Stellen übertriebenen dynamischen Schattierung nicht ganz im Bachschen Geiste heraus.

Der Lehrergesangverein kann auf eine sehr gelungene, vom Kapellmeister August Scharrer peinlichst vorbereitete Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" zurückblicken. Immer klarer tritt hervor, welch tüchtige, Chor und Orchester sicher beherrschende Kraft der Verein in seinem Dirigenten gewonnen hat. Besonders schön gelang ihm diesmal die weise Mäßigung des Orchesters, so daß sich die Singstimmen, auch in den fugierten Sätzen, frei zu höchstem Ausdruck entfalten konnten. Nicht ideal klangen die Solostimmen von Eva Bruhn (Essen), Franz Müller (Tenor) und Kammersänger Alfred Stephani (Baß), beide aus Darmstadt, im Terzett zusammen. Den besten Eindruck hinterließ der Sopran; mit großer Gewandtheit sang der Bassist die Koloraturen.

Das bei diesen Konzerten verwendete, heuer wieder auf die frühere Stärke gebrachte Philharmonische Orchester trat unter Kapellmeister Wilh. Bruch selbständig an die Öffentlichkeit in einem Konzert des Orchestervereins, dessen Vortragsfolge aus J. S. Bachs D dur-Suite, Beethovens Siebenter und Brahmsens Erster Sinfonie, sehr klangschön und sorgsam vorbereitet, bestand, und an einem weiteren Abend, an welchem außer der Coriolan-Ouvertüre und der Eroica von Beethoven von Prof. H. Schwarz (München) mit seiner Gattin Mozarts herrliches Es dur-Konzert für 2 Klaviere und vom Opernsänger H. Schlusnus des hiesigen Theaters Gesänge aus Tannhäuser vorgetragen wurden. Ein Ereignis bildete die Wohltätigkeitsveranstaltung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen — Ortsgruppe Nürnberg, zu welcher Siegfried Wagner als Leiter berufen worden war. Von Liszts „Präludien" wie dem Siegfried-Idyll und Meistersingervorspiel umrahmt, bestand das Programm aus lauter Kompositionen Siegfried Wagners. Zur Uraufführung gelangte ein von S. Horváth sehr hübsch gespieltes Violinkonzert, das zwar nicht in der herkömmlichen Form geschrieben ist, aber bei Zurückdämmung der üppig wuchernden Orchesterumrankung ein für den Geiger dankbares Stück bildet, ferner Bruchstücke aus der neuesten Oper „Der Heidenkönig" und den „Sonnenflammen", welche Kammersänger Pennarini Gelegenheit zur ganzen Entfaltung seiner glänzenden Sangeskunst gaben. Köstlich ist die von Kammersängerin Ethofer vorgetragene komische Ballade „Das Märchen vom dicken fetten Pfannenkuchen". Eine den Männergesangvereinen sicher sehr willkommene, dankbare Nummer ist der dem deutschen Heere und seinen Führern in begeisterter Dankbarkeit gewidmete Männerchor mit Orchester „Der Fahnenschwur", der mit einer großen Zahl von Sängern aus Nürnberg und Fürth von Georg Rippel sorgfältig einstudiert, große Wirkung erzielt hat. Siegfried Wagner dirigiert mit einer verblüffenden Ruhe und Sicherheit; freilich würde manchmal etwas mehr Feuer den Vorträgen einen höheren Schwung verleihen; am besten ist das Siegfried-Idyll wiedergegeben worden.

Meist recht wohlvorbereitete Sinfonien, sinfonische Dichtungen und Ouvertüren unserer deutschen Meister wurden in 13 von Wilh. Bruch geleiteten Volkskonzerten gespendet, in welchen wie üblich je noch ein Solist auftritt. Muß man bei diesen Gelegenheiten auch Leistungen in den Kauf nehmen, die technisch oder hinsichtlich der Auffassung noch manche Wünsche offen lassen, so wird doch dazwischen das Ohr auch durch künstlerisch voll ausgereifte Darbietungen ergötzt. Eine freudige Überraschung bereiteten die Vorträge des 15jährigen Violinvirtuosen Kérékjárto (Budapest), dessen Musikalität seit vorigem Jahr beträchtlich zugenommen hat. Auch die Geigerin Melanie Michaelis (München) hat mit Mozarts A dur-Konzert achtenswertes Können und feines Stilgefühl bekundet. Ein hoher Genuß ist es stets, dem wohllautenden, weichen Organ des Baritonisten Heinrich Schlusnus vom hiesigen Stadttheater zu lauschen, der verschiedene Male namentlich mit Wagnerschen Gesängen entzückte. Wie im Vorjahre auf der hiesigen Bühne, eroberte sich jetzt vom Konzertpodium aus der mit glänzenden Stimmitteln begabte Heldentenor Carl Fischer-Niemann durch seine schlackenlose Singweise die Herzen der Zuhörer. Der jugendliche Tenor Bauernfreund-Burkart (München) soll sich nicht zum speziellen Wagnersänger ausbilden wollen; seinem schönen Organ fehlt gründliche gesangstechnische Kultur. Großen Erfolg erzielte aufs neue Kammersängerin Irma Koboth mit ihrer glockenreinen Stimme und ihrem lebendigen Vortrag. Von den übrigen der hiesigen noch aufgetretenen Sängerinnen konnte am besten Marie Löhlein-Rösicke, was Schulung und Vortrag anbetrifft, befriedigen. Auch Paula Felden hat es als Koloratursängerin schon zu anerkennenswerter Kehlfertigkeit gebracht, allein die dynamischen Übergänge und das dramatische Ausdrucksvermögen lassen noch zu wünschen übrig. Martha Liebel und Ellen Schmidt-Westerhagen haben wohlklingende Stimmen, doch müssen sie mit immer größerer Anteilnahme singen. Fehl am Ort war Bella Horváth (Agram), deren umfangreiches Material leider nicht die richtige Schulung für deutschen Gesang genossen hat.

Ein neues Streichquartett wurde vom musikalisch feinfühligen Konzertmeister Seby Horvàth mit den Herren Julius Staab (2. Violine), Robert Wigner (Bratsche) und Willy Uebelhack (Cello) gegründet, das bei drei Gelegenheiten mit Werken von Mozart, Haydn, Bruckner, Hugo Wolf, Grieg, Svendsen und Smetana durch eine bei ihrem kurzen Zusammenmusizieren kaum glaubliche Exaktheit und Ausgeglichenheit im Ineinanderweben der Stimmen überraschte. Das eine Mal spielten die Herren im Lehrergesangverein, wobei auch Kammersängerin Erler-Schnaudt (München), von Georg Lotter (hier) schmiegsam begleitet, mit Einsatz der ganzen Macht ihres Organs und Ausdrucks Lieder von Schubert und Hugo Wolf in blühender Schönheit entstehen ließ.

Musikdirektor Carl Hirsch vollbrachte mit seinem musterhaft geschulten Privatchor mit Chorgesängen von Brahms, Mendelssohn, Schubert und Jensen eine gewohnte Glanzleistung. Dieses Konzert, in welchem die Violinvirtuosin Gertrude Schuster-Waldau (München) wieder durch ihr gesangvolles Spiel begeisterte, vermittelte auch die Bekanntschaft mit der vortrefflichen Altistin Luise Willer des Münchner Hoftheaters, die in Betty Schneider-Stöcker (hier) eine sehr verständige Begleiterin gefunden hatte.

In der Nürnberger Vereinigung für alte Musik feierte Gabriele v. Lottner allein und im Zusammenmusizieren mit dem Cellisten Wilh. Böck und Konr. Berner (Berlin), der die Viola d'amour spielte, Triumphe durch ihr weiter vervollkommnetes Spiel auf dem von der Firma Neupert (Nürnberg) zur Verfügung gestellten zweimanualigen Kielflügel (Cembalo) mit

einer Reihe von Kompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Der von der Konzertgruppe Nürnberg veranstaltete Reger-Abend, in welchem Irma Koboth und Udo Hußla mit bekannter Meisterschaft den gesanglichen Teil bestritten, gewann an Interesse durch die Mitwirkung Max Regers selbst, der mit S. Horváth, bezw. Gabriele v. Lottner seine Violinsonate C moll Op. 139 und Variationen und Fuge für 2 Klaviere über ein Thema von Mozart Op. 132a zur Uraufführung brachte.

Unter den Solistenkonzerten boten Stunden seltenen Musikgenießens der Beethoven-Abend Eugen d'Alberts sowie das Auftreten Willy Burmesters, der in Willy Klasen einen ausgezeichnet sich dem Virtuosen anpassenden Begleiter mitgebracht hat. Außerdem traten noch auf Hermann Gura, der, von Leopold Spielmann gewandt, aber stellenweise zu laut am Klavier unterstützt, Gesänge von Loewe und Schubert vortrug, und Robert Kothe mit einer neuen Folge deutscher Lieder und Balladen zur Laute.

Rundschau

Konzerte

Barmen Wie im Barmer Stadttheater so herrschte auch im Konzertsaal während des Monates Dezember ein reges Leben. Zwei größere Veranstaltungen gingen von der Barmer Konzertgesellschaft (Dirig. Professor R. Stronck) aus. Zunächst anläßlich der Eröffnung der Ausstellung für Verwundeten- und Krankenfürsorge im Kriege, unter Mitwirkung von Frau Anna Stronck-Kappel und des städtischen Singvereins. Die Vortragsfolge zeigte klassisches Gepräge. Der Chor sang mit sichtbarer innerer Ergriffenheit „Es erhub sich ein Streit" aus der S. Bachschen Kantate sowie R. Straußens 6stimmiges Wanderers Sturmlied. Ihre glockenreine Stimme verbunden mit seelischer Belebtheit lieh Frau Anna Stronck-Kappel den 5 Gedichten für Sopran mit Orchesterbegleitung von R. Wagner und Mathilde Wesendonk (instrumentiert von F. Mottl und R. Wagner) und 2 Liedern für Sopran mit Orchesterbegleitung von H. Wolf (instrumentiert von R. Stronck). Voll Wärme und Hingebung spielte das Orchester die Egmont-Ouvertüre von Beethoven und R. Straußens tiefsinnige Tondichtung „Tod und Verklärung". Als Weihnachtskonzert führte derselbe Verein Händels Messias auf, nach der Bearbeitung von Robert Franz, über deren Vor- und Nachteile sich streiten läßt. Trotzdem die Männerstimmen des Chores numerisch sehr geschwächt sind, kamen einige Chöre geradezu glänzend heraus. Korrekt und stilvoll spielte das Orchester. Ungleich waren die Solisten Eine volle Anerkennung gebührt W. Rosenthal (Baß): sein Organ ist rund, weich, ausgeglichen, die Singweise vornehm, die Auffassung geistig erschöpfend. Schönen Erfolg hatte Elisabeth Ohlhoff-Berlin, ihre Stimme ist gut gebildet und ihre Auffassung zeugt von innerer Anteilnahme.

Rüstigen Fortschritt nimmt die künstlerische Arbeit im Barmer Bachverein, geleitet von der Organistin Elisabeth Potz. Eine mustergültige Vortragsfolge feierte Advent und Weihnachten in Werken alter Meister. Der gut geschulte Chor sang mit edlem Ausdruck Palestrinas Benediktus und Hosianna, die herrlichen Weihnachtslieder „Freu' dich, Erd' und Sternenzelt", „Es ist ein Ros' entsprungen", ferner L. Schröters „Josef, lieber Josef mein". Anni Vorwerk-Barmen spielte das stimstimmungsvolle Largo und 2 Adagios von S. Bach und Mozart. E. Potz trug u. a. das liebliche Choralvorspiel „Nun singet und seid froh" von S. Bach vor.

Auch in diesem Winter setzte das Barmer städtische Orchester die Sinfoniekonzerte fort. Im letzten kam Beethovens Pastorale und M. Bruchs G moll-Konzert durch den einheimischen Violinisten Anton Schoenmaker zu einer sehr erfreulichen Wiedergabe. H. Oehlerking

Chemnitz Aus der großen Zahl von Konzerten können nur eine Reihe der wichtigsten herausgegriffen werden. In den Sinfoniekonzerten der städtischen Kapelle ist die Auswahl im allgemeinen eine recht geschickte. Es gab eine Reihe von Neuigkeiten, darunter einen „Hymnus an die aufgehende Sonne" von Rich. Mandl für Streichorchester, Harfe und Orgel. Es ist ein schönes melodiöses Stück, natürlich empfunden und von sehr geschickter Verwendung der Instrumente. Dagegen traten die „kriegerischen Marschrhythmen" von Wolfrum ziemlich anspruchsvoll auf. Es ist eine etwas erkünstelte Art Musik zu machen. Deutschen Marschrhythmen stellen sich Klänge gegenüber, die die Russen, Franzosen und Engländer bezeichnen sollen. Die letzteren sind durch die Tonfolge A, B, C dargestellt, was das „ABC-schützentum der englischen Musik humoristisch andeuten soll". Diese etwas kindliche Art billigen Hohns hätte sich Wolfrum schenken können. Das Ganze ist kaum interessant, die Mittel sind längst verbraucht und die Wirkung ist recht öde. In den Sinfonien kamen die deutschen Klassiker einschließlich Brahms zu Worte. Von Beethoven wurden die erste und die Pastorale, von Mozart die Es dur-, von Schumann die C dur- und von Brahms die D dur-Sinfonie gespielt. Brahms und die Pastorale liegen Malatas Art gar nicht, am meisten noch die erste Beethovensche und Mozart. Dagegen findet er sich in Schumanns verträumte Poesie wieder nicht hinein. Es fehlt eben die Innerlichkeit, und die läßt sich nicht erlernen. Dagegen kam Dvořaks slavische Rhapsodie temperamentvoll heraus. Über die Berechtigung, die Egmontmusik im Konzerte aufzuführen, kann man streiten. Hier störte der von Bruno Türschmann weder glücklich gedichtete noch gesprochene verbindende Text. Man lasse der Bühne, was der Bühne gehört. Wir haben Kompositionen genug, die für den Konzertsaal geschrieben sind, und brauchen dort nicht zu borgen. Die Sängerin, die in demselben Konzert die große Fidelio-Arie sang, war ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Ganz sicher unzulässig ist es aber, wenn jemand das G dur-Konzert von Beethoven spielt, der es weder technisch noch künstlerisch beherrscht. Der große Blüthnerflügel klang wie eine Spieluhr. Georg Stolz sollte sich auf seine Dirigententätigkeit beschränken und nicht nebenbei noch Pianist sein wollen. Hier hört die Kühnheit auf eine Tugend zu sein. Er spielte übrigens wie im vorigen Winter mit dem böhmischen Streichquartett zusammen in einem Kammermusikabend. Diesmal wurde das Es dur-Quintett von Schumann aufgeführt Einer solchen bis ins Kleinste zusammengespielten Vereinigung könnte sich selbst ein Pianist allerersten Ranges nur dann angliedern, wenn er sich durch viele Proben in sie völlig eingefühlt hat. Warum muß G. Stolz seine Schattenseiten durch diese auffallend grelle Beleuchtung besonders hervortreten lassen?

Dagegen hatten wir einen prachtvollen Genuß durch den jungen Pianisten Claudio Arrau, dessen Technik, Kraft und vor allen Dingen Geschmack geradezu verblüffte. Hier ist ein Wunderkind, dem man einmal wirklich eine große Zukunft prophezeien möchte, wenn das Prophezeien gerade bei Wunderkindern nicht so gefährlich wäre. Schade daß er kein großes Konzert spielte oder wenigstens ein paar Solosachen. Was er darin leistet, bewies er in einigen Zugaben. Das Volkmannsche Konzertstück Op. 42 und die Lisztsche Fantasie über ungarische Volksmelodien sind zu einseitig, als daß sie seine Vorzüge voll hervortreten ließen. In dem Konzert mit den Böhmen, die das Mozartsche B dur-Quartett und Schuberts D moll-Quartett unvergleichlich schön spielten, sprang für den erkrankten Heinemann Paul Knüpfer ein. Er sang Lieder von Schubert und Löwe mit seiner bekannten Leichtigkeit der Tongebung, die ihn selbst im Doppelgänger nicht verließ, und dem feinen vornehmen Geschmack, der ihn alles erschöpfen läßt, ohne daß er übertreibt oder auch nur bis an die Grenze geht. Leider deckte ihn Georg

Stolz in der Begleitung fast durchgehends, besonders in Fridericus Rex und Tom der Reimer. In Trude Liebmann lernten wir eine Sängerin mit gut geschulter Stimme und gutem Vortrag kennen.

Die erste Kammermusikaufführung der Kräfte der hiesigen Kapelle sowie ein Vormittagskonzert, in dem le petit rien von Mozart und eine kleine Haydn-Sinfonie aufgeführt wurden, hörte ich nicht. Im Gesangverein Orpheus, der einen Schubert-Abend veranstaltete, trat Ansorge auf und spielte die Wandererfantasie. Gerade als Schubert-Spieler hat Ansorge wohl wenige, die ihm gleichen. Das zeigte sich auch bei den beiden Schubertschen Impromptus. Dagegen hätte ich ihm die Lisztschen Bearbeitungen des Ständchens und des Erlkönig gern geschenkt. Diese Sachen haben sich überlebt. Der Chor sang kleinere Schubertsche Sachen mit guter Schulung und viel Geschmack. Warum man den ersten Satz der Cdur-Sinfonie als Lückenbüßer mit auftischte, verstand ich nicht. Eine Ouvertüre, wäre besser am Platze gewesen, wenn es nun einmal ein Stück für Orchester sein mußte. Eine Aufführung von seltener Vollendung und nicht zu vergessendem Eindruck veranstaltete Mayerhoff mit dem Riedelverein und dem hiesigen Lehrergesangverein, als er „Israel" von Händel aufführte. Dieser Riesenchor, dem vor allen Dingen, was man selten jetzt findet, ein sehr starker und ganz wundervoll geschulter Männerchor zur Verfügung stand, wirkte in dem gigantischen Werke geradezu elementar. Nicht nur die ungeheuere Gewalt und Wucht der Tonmassen, sondern auch die feinen zarten Schattierungen in der Qual, der Angst, dem Jubel und sieghaften Triumph, sowie auch die bis ins kleinste ausgeglichene Deklamation — besonders bei der „ägyptischen Finsternis" — waren geradezu verblüffend. Von den Solisten nenne ich nur Elsa Alsen. Sie konnten mit den prachtvollen Chorwirkungen nicht Schritt halten.

Prof. Dr. Otto Müller

Elberfeld Nach der Hochflut der Konzerte im November war im Dezember, wie regelmäßig auch zu Friedenszeiten, ein gewisses Abflauen, ja eine gewisse Ruhe im Konzertsaal wahrzunehmen. Recht interessant verlief ein Weihnachtskonzert des Elberfelder Lehrergesangvereins unter Mitwirkung des Elberfelder Gesangvereins, eines aus hiesigen Damen gebildeten Violinchors und der Frau Anna Stronck-Kappel-Barmen. Wir hörten in schöner Tongebung Chöre von Joh. Eccard, M. Praetorius, Bodenschatz. Frau Stronck-Kappel sang in gewohnter Meisterschaft Arien von Händel und Bach und zwei Weihnachtslieder von P. Cornelius. Mustergültig erklang die Weihnachtsmusik aus dem Messias. Besonders gut gefielen sieben a cappella-Chöre, darunter Josef, lieber Josef mein, Christkindleins Wiegenlied, neu gesetzt von Othegraven. Sehr hübsche Weihnachtsgaben waren auch das Largo für Violinchor und Orgel von Marcello und die Weihnachtssinfonie von Manfredini. Mit großem Geschick spielte E. Flockenhans die Orgel. Die Glanznummer kam am Schluß: Bachs wunderherrliche Weihnachtskantate „Also hat Gott die Welt geliebt".

Einen anregenden Verlauf nahm das „Vormittagskonzert" im Stadttheater zum Besten der Verwundeten. Stimmungsvoll wurde das niederländische Dankgebet gesungen, in lebensvoller Ausführung wurde Webers Jubelouvertüre und Wagners Siegfried-Idyll gespielt. An gesanglichen Darbietungen beteiligten sich Frau Thorsen, Frl. Dewern, Frau Günzel-Bengell, die Herren Stein, Stieber, Hunold und Faber. Den tiefsten Eindruck hinterließ das Quintett der Zimmerszene aus den Meistersingern. Kapellmeister Otto Urack war dem Orchester ein sicherer Führer, am Flügel ein feinsinniger Begleiter.

Ein volkstümliches Sinfoniekonzert hatte besonderes Interesse durch die örtliche Erstaufführung des neuen Violinkonzertes des schwedischen Tondichters Tor Aulin. Es lehnt sich an klassische Vorbilder an, läßt deutlich den Einfluß von Bruch und Brahms erkennen. Die Instrumentation ist nirgends überladen, klar und durchsichtig. Der 2. Konzertmeister Fritz Feiler widmete sich der dankbaren Aufgabe mit bestem Gelingen. Frl. Erna Bernthal sang die Arie aus Odysseus für Alt recht ausdrucks- und begeisterungsvoll. Eine prachtvolle Wiedergabe erfuhr unter Dr. Hayms Leitung die 2. Sinfonie von J. Brahms.

Im Anschluß an sein 50jähriges Jubiläum gab der Elberfelder Männergesangverein ein Weihnachtskonzert, worin ein Damenchor u. a. „Weihnachtsglocken" von Schwartz und im Verein mit dem Männerchor „Ehre sei Gott in der Höhe" von Appel stimmungsvoll sangen.

H. Oehlerking

Kreuz und Quer

Berlin. Im Kgl. Schauspielhause findet am 17. Februar ein musikalischer Rokokoabend statt mit Goethes Singspiel „Die Fischerin" und der Mozartschen Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe" in der Bearbeitung von Oskar Bie. Um beide Stücke hat Rudolf Presber auf Veranlassung der Generalintendantur ein Rahmenstück in Versen verfaßt. Bei der Fischerin wird die Musik von Corona Schröter verwendet.

— Hugo Kauns dritte Sinfonie (Emoll) wird nun auch am 19. Februar in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von H. Schulz (Rostock) aufgeführt.

— Prinz Joachim Albrecht von Preußen veröffentlichte sechs Militärmärsche für Orchester, die während des Krieges entstanden sind. Sie heißen: Pro Gloria et Patria, 1914, Lütticher Marsch, Mit Gott für König und Vaterland, Jung-Deutschland, Die Feldgrauen.

— Max Halbes Drama „Jugend" ist von Ignaz Waghalter, dem Kapellmeister des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, als Oper komponiert worden.

Bremen. Die Erstaufführung von Otto Taubmanns Kantate „Kampf und Friede" fand am 14. und 15. Februar in Bremen unter Leitung von Professor Wendel statt.

Budapest. Der Operettenkomponist Franz Lehar hat eine sinfonische Dichtung „Fieber" (Text von Erwin Weill) geschrieben, deren Uraufführung in Budapest stattfinden soll.

Darmstadt. Felix v. Weingartners neue komische Oper „Dame Kobold" soll ihre Uraufführung am 23. Februar im Hoftheater zu Darmstadt erleben.

Graz. Der Musikschriftsteller und Tondichter C. M. v. Savenau (Freiherr Kappel) ist am 26. Januar in Graz, wo er durch Jahrzehnte eine hervorragende Stellung in der musikalischen Gesellschaft innehatte, gestorben. Er war im Jahre 1857 geboren und war einige Zeit Kapellmeister am Wiener k. k. Burgtheater gewesen. Savenau war Gründer und langjähriger Obmann des Steiermärkischen Tonkünstlervereins. Als Tondichter strebte er klassisch-romantischen Vorbildern nach. Von seinen zahlreichen Werken fanden Lieder, Chöre, Orchestersachen und Melodramen vielen Anklang.

Konstantinopel. Hier wurde Kienzls „Evangelimann" aufgeführt, die erste deutsche Oper, die hier auf die Bühne gebracht wurde. Die Leitung der Vorstellung hatten der frühere Elberfelder Opernsänger Ernest und der Theaterfachmann Rosemann übernommen. Das Orchester war 40 Mann stark, die Chöre aus Dilettanten gebildet.

Leipzig. Herr Moritz Seifert, Inspektor und Obersekretär am Kgl. Konservatorium der Musik in Leipzig, konnte am 7. Februar auf eine 40jährige Tätigkeit am genannten Institut bei völliger geistiger und körperlicher Frische zurückblicken. Inspektor Seifert ist unter dem Mitbegründer des Instituts Dr. Konrad Schleinitz bis 1881, dann unter Dr. Otto Günther bis 1897 tätig gewesen, und seit fast zwanzig Jahren arbeitet er unter der Leitung des jetzigen Direktors Ober-Justizrat Dr. Paul Röntsch.

Schwerin. Ein neues Chorwerk mit Alt- und Baritonsolo, Orgel und Streichorchester von E. N. Reznicek „In memoriam", dem Andenken der gefallenen Helden gewidmet, erlebte in Schwerin die Uraufführung. Der Text ist aus Worten der Bibel zusammengestellt. Leiter der Aufführung war Prof. Kaehler. Das Werk machte tiefen Eindruck.

Stuttgart. Die Stuttgarter Volksoper wird auf Einladung des Deutschen Theaters in Lille Mitte März dort ein auf sechs Abende berechnetes Gastspiel veranstalten. Es sollen der „Waffenschmied" und „Hänsel und Gretel" aufgeführt werden.

Neue Bücher

„Österreichs Ruhmeshalle". Ein neuer Band dieses patriotischen Jugend- und Volksbildungswerkes, herausgegeben von Prof. A. Herget, ist im Schulwissenschaftlichen Verlage von A. Haase, Leipzig, Prag, Wien, erschienen: „Franz Schubert". (Preis: 1,40 Mk.) Zwei Künstler haben sich zusammengetan, um der reiferen Jugend einen Einblick in das Leben und Schaffen des Meisters zu bieten. Adolf Kirchl, der bekannte Chormeister des Wiener Schubertbundes, hat den Text verfaßt, der in trefflicher Weise Schuberts Leben als Mensch und Künstler schildert. Franz Wacik hat dazu eine Reihe von Bildern geliefert, die zu dem Schönsten gehören, was der Künstler bisher geschaffen hat, die großen farbigen Blätter: Schubertiade, Erlkönig, Der Lindenbaum, Das Posthorn und viele Schwarz-Weiß-Zeichnungen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 8

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 24. Febr. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Zukunft der deutschen Musik

Von **Prof. Dr. K. Bapp**

Zum Todestage R. Wagners (13. Februar)

(Schluß)

II.

Mußten wir so die Vorwürfe der Erotik und des lebensfeindlichen Pessimismus von unserm Meister abwehren, so ist endlich noch ein Wort über Wagner den Romantiker zu sagen. Mit Fug ist er der Vollender der Romantik genannt worden. Auch hieraus aber haben manche einen Grund zur Bemängelung entnommen. So zieht z. B. J. Bab als Ritter „Fortinbras" gegen Wagner zu Felde in einer Schrift „Der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik". Man beruft sich dabei gern auf Goethes Wort: „Das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke". Gewiß darf das Krankhafte niemals klassisch heißen. Und das Treiben und Dichten der älteren Romantiker zu Goethes Zeit war vielfach ungesund, weil schwächlich, verschwommen und verstiegen. Aber Goethe selbst bekannte (in „Shakespeare und kein Ende" 1813), daß auch die Romantik eine „gesunde, derbe, tüchtige Seite" habe und daher „nicht zu schelten noch zu verwerfen sein möge", und ein andermal meint er (zu Eckermann 17. Okt. 1828): „Was will all der Lärm über klassisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein". In diesem Sinne gilt uns der Meister von Bayreuth längst als Klassiker. Über Wagner als den „glücklichsten Romantiker" hat F. Alafberg Treffendes gesagt (in „Aufstieg und Bekenntnisse", Xenienverlag). Er nennt ihn so, „weil er die schönsten Träume der Romantiker ins Leben führen und zur Tat reifen lassen durfte". Zu diesen Ideen gehört vor allem die Einheit von Kunst, Religion und Philosophie, aus der sich die Forderung des Gesamtkunstwerks ergab. Ein bleibendes Verdienst namentlich der jüngeren Romantik ist die Renaissance des deutschen Mittelalters, die Erweckung der alten Sagen und Dichtungen. „Das künstlerische Fazit aus dieser Bewegung hat R. Wagner gezogen. Durch die Erinnerung an die großen Bilder deutscher Vergangenheit sollte das Nationalbewußtsein gestärkt und durch die erhebenden Wirkungen der Kunst das Volk zu höherer Gesittung geführt werden". Wenn Alafberg daneben den der romantischen Stimmung verwandten Zug der Resignation bei Wagner betont, so bemerkt er doch auch, daß dies nur eine Folgeerscheinung seines hochgespannten Idealismus war. Wagners Idealismus aber weist in die Zukunft, er sieht das Heil nicht in der Rückkehr zu mittelalterlichen Glaubens- und Lebensformen, sondern in der Regeneration zu reinem, freiem Menschentum, in einer Vereinigung von Heldentum und Christentum. Der frische Waldknabe Siegfried, der ritterliche Sänger Walther, der selbstlos-edle Sachs, der heiltatwirkende Parsifal sind seine Lieblingsgestalten. Das ist gesunde, deutsche Romantik. Auch die politischen Ideale Wagners, der nie, auch als Revolutionär nicht, anarchisch gesinnt war, sind durchaus unserer Zeit gemäß. Mit Recht sagt Bachmann: „Beethoven und Wagner waren eminent politische Naturen im höchsten Sinne des Wortes, die eine Vereinigung der inneren und äußeren Kultur verlangten". Wie schön weiß Wagner z. B. in den Meistersingern die Gegensätze von Rittertum und Bürgertum zu versöhnen und Licht und Schatten gerecht an beide zu verteilen!



Ferdinand Schumann
ein Enkel Robert Schumanns als Landsturmmann

In diesem seinem rein musikalisch vollkommensten Werke hat Wagner auch die alten Musikformen mit den neuen zu einem glücklichen Bunde vereinigt, und hier möchten wir für die deutsche Musik der Zukunft die fruchtbarste Möglichkeit der Anknüpfung erblicken. Den Bahnen, die hier Wagner und neben ihm auf anderen Gebieten der mit gleich tiefem Ernst schaffende Brahms eingeschlagen haben, zu folgen, dürfte am ersprießlichsten sein. Ist die

neuerdings recht eifrige Pflege Bachscher Musik höchst erfreulich, so verdient aber, wie schon oben angedeutet wurde, auch Händel, namentlich seitens unserer Musikdramatiker, mehr beachtet und studiert zu werden. Enthalten doch seine Opern trotz der unzweckmäßigen Gesamtanlage, die ihrer Aufführbarkeit entgegensteht, so manchen echt dramatischen Zug. Und wie sehr sind gerade sie und Oratorien wie Josua, Judas Maccabaeus von kriegerischem Geist erfüllt, der in stolzer Melodik und energischen Rhythmen sich ausspricht. Heroische Größe atmen auch so viele Sätze der gewaltigen Sinfonien Anton Bruckners, und dies ist wohl neben ihrer hohen musikalischen Bedeutung ein Grund, weshalb sie gerade gegenwärtig häufiger im Konzertsaal erscheinen.

So bietet sich in den unvergänglichen Schätzen deutscher Musik unsern jungen Komponisten Vorbildliches in Fülle, sodaß die Anregungen, welche das Ausland etwa bieten mag, daneben kaum in Betracht kommen. Wahrhaft fruchtbar kann für uns nur werden, was aus deutschem Wesen und Empfinden entsprungen ist. Natürlich soll damit durchaus nicht der Nachahmung das Wort geredet werden. Gerade die Größten in der Kunst sind ihrer starken Eigenart wegen unnachahmlich. Es kann sich nur darum handeln, ihnen in der Idealität der Gesinnung und in dem strengen Ernst der Arbeit zu folgen. Habt vor allem Einfälle! rät Wagner den jungen Tondichtern an. Wie könnte es aber begabten Musikern an solchen Eingebungen und vielfacher Anregung fehlen in einer Zeit wie der unsrigen, die das Tiefste im Menschenherzen aufwühlt, die Niegesehenes und Unerhörtes unsern Augen und Ohren darbietet und dem ahnenden Gemüte neue Welten eröffnet?



Ein Enkel Robert Schumanns als Landsturmmann

(Mit Bildnis)

Ferdinand Schumann, geboren am 3. Oktober 1875 in Berlin als zweiter Sohn des Bankbeamten Ferdinand Schumann, dessen Vater Robert Schumann war, besuchte in Schneeberg in Sachsen das Gymnasium und hielt sich vom Herbst 1894 bis Mai 1896 bei seiner Großmutter Clara Schumann in Frankfurt a. M. auf. Dort machte er die Bekanntschaft Johannes Brahms'. Seine Erinnerungen an diesen Meister veröffentlichte er im vorigen Jahre in unserer „Neuen Zeitschrift für Musik". Nach dem Tode seiner Großmutter ging Ferdinand Schumann nach Berlin, um an der Königl. Hochschule Musik zu studieren. Trotz seiner Begabung und großen Liebe zur Musik gab er seine Absicht, Musiker zu werden, bald auf und wandte sich dem Apothekerberufe zu. Nach der Lehrzeit und dem Universitätsstudium bestand er das pharmazeutische Staatsexamen. In seinen Musestunden beschäftigte er sich aber noch viel mit Musik und schrieb u. a. prächtig gearbeitete Klaviervariationen über Radeckes Lied „Aus der Jugendzeit", die bisher ungedruckt geblieben sind. Als Apotheker war er in verschiedenen Städten Deutschlands tätig, zuletzt in Leipzig. Ende vorigen Monats ward er als Landsturmmann einberufen. Von seinen vier Brüdern ist Ferdinand der einzige im Heere. Seine militärische Ausbildung erhält er beim Grenadier-Regiment Nr. 100 in Meißen.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im sechzehnten Gewandhauskonzert kamen neben Brahms die beiden bedeutendsten tschechischen Tonsetzer, Smetana und Dvorschak, mit hervorragenden Werken zu Worte. Aus Smetanas großer zyklischen Komposition „Mein Vaterland" ist eins der schönsten Stücke: die Natur- und Stimmungsschilderung „Aus Böhmens Hain und Flur". In dieser sinfonischen Dichtung, die (wie die Ouvertüren von Mendelssohn) sozusagen nur Überschriften, kein ins Einzelne gehendes Programm hat, mischt sich Musikantisch-Handwerkliches mit Poetisch-Schwungvollem, Dörfisch-Derbes mit Kirchlich-Feierlichem (Choral) und Sinfonisch-Erhabenem. Allgemein könnte sie heißen: Die Natur und der Mensch. Aber sie wurzelt durchaus im Nationalen. Ähnlich das Violinkonzert (A moll Op. 53) von Dvorschak, eines der gesang- und melodienreichsten der ganzen Violinliteratur, gerade wie geschaffen für einen Künstler, dem die Musikalität ohne Nebensprünge zumeist am Herzen liegt. Als solcher ist Konzertmeister Wollgandt seit jeher bekannt. Ich wüßte nicht, daß er sich irgend einmal den billigen Erfolgen violinistischer Seiltänzerei verschrieben hätte. Es ist schwieriger, durch Klarheit zu wirken als durch Verzwicktheit. Wie sehr ihm das auch jetzt wieder gelang, bewies die glänzende Aufnahme seiner Leistung. Die abschließende E moll-Sinfonie von Brahms mit ihrem technisch und geistig unvergleichlichen Wunderbau des Finalsatzes erfuhr durch Meister Nikisch und das Orchester die vorbildliche Ausführung, wie man sie im Gewandhause als selbstverständlich hinzunehmen gewöhnt ist. F. B.

Im gastlichen Hause am Kickerlingsberg hatte zur dritten musikalischen Unterhaltung das Dresdner Streichquartett der Königl. Kofkapelle (Hofkonzertmeister Havemann, Kammermusiker Warwas, Kammervirtuos Spitzner, Prof. Georg Wille) Einzug gehalten. Der größte technische Vorzug des Quartetts liegt in dem männlichen und bewußten Mitsprechen aller vier Stimmen, die trotzdem jede Stelle aufs feinste beobachten, an der ein momentanes Zurücktreten des Einzelnen angebracht ist. Klanglich ist beim Vortrage dieser vier Künstler alles in den goldenen Strom der Schönheit getaucht. Schuberts D moll-Quartett („Der Tod und das Mädchen") und Op. 17 von Stephan Krehl, ein Streichquartett in A dur, waren sehr dankbare Aufgaben. Letzteres ist eine interessante, anziehende Erscheinung, die auf Wiederholung Anspruch machen kann. Gedankenvoll, lebendig in den raschen Sätzen, von keuscher Anmut und liebenswürdigem Temperament in den gemäßigten, hält sich dieses Quartett in jener beglückenden irdischen Region, wo leichtbewegte Lebensfreude weder zu hoch an den Himmel pocht, noch zu tief in finstere Abgründe drängt. Dr. W. Rosenthal und Frau Helling-Rosenthal erfreuten mit fünf Gesängen aus Goethes „Westöstlichem Divan" von Hugo Wolf und einem Duett aus Richard Dehmels „Zwei Menschen" aus der Feder Ernst Smigelskis. Es war ein Genuß, den schönen Stimmen zu lauschen. Die Begleitung hatte Frau Schmidt-Ziegler übernommen. b

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

„Der Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartettes, der am 21. Januar geplant war, kann nicht stattfinden. Infolge schärfster Grenzmaßregeln ist den Herren ein Konzertieren in Deutschland nicht möglich. Trotz verschiedener Interpellationen wurde das Paßvisum verweigert." So stand in unsern Berliner Blättern zu lesen. Und zwei Tage darauf: „Der auf Freitag

den 28. Januar angesetzte zweite Kammermusikabend des Roséschen Streichquartettes kann nicht stattfinden; die Herren sind auf die Dauer des Krieges am Reisen verhindert.“ Schon früher mußte ein Konzert anders arrangiert werden, weil dem zur Mitwirkung angesagten Flötisten Ary van Leeuwen in Wien „Reiseschwierigkeiten“ gemacht waren, deren eigentümliche Beschaffenheit die Berliner Spatzen von den Dächern pfiffen. Große, herrliche Zeit! Kommentar überflüssig.

Uns blieben also nur zwei Trioabende, deren einheimische Veranstalter von keiner militärischen Paß- und Reiseweisheit gefesselt werden konnten. An beiden stellten sich Neubildungen vor. Zunächst die, in der Max Fiedler mit den Philharmonikern Julius Thornberg und Arnold Földesy zu hören war. Die Herren spielten Beethoven, Schumann und Brahms. Der Erfolg entsprach ihrem wohlbegründeten Rufe. Auch die Leistungen der andern neuen Vereinigung riefen keinen kritischen Einwand hervor. Moritz Meyer-Mahr, Bernhard Dessau und Heinrich Grünfeld hatten da angefangen, an drei Abenden sämtliche Beethovenschen Klaviertrios und einige Variationenwerke vorzutragen. Dergleichen hat stets „ein groß' Publikum“. Unter den viertehalb Millionen Menschen, die Berlin und seine Vorstädte bewohnen, erneut es sich immer wieder. Anders wäre das ewige Einerlei nicht möglich. An diese Trioabende schloß sich nun ein gemischtes „Kammerkonzert“ an, das die Altistin Helene Siegfried als zweites gab. Als Geiger hatte sie B. Dessau und B. Gehwald, als Violisten Rob. Könecke, als Violoncellisten H. Dechert und als Hornisten P. Rembt zugezogen, während Ella Mueller am Flügel saß. So ausgerüstet sang diese ungewöhnliche Sängerin, die über eine vortrefflich gebildete Stimme und einen guten Vortrag verfügt, eine lange Reihe von Stücken alter italischer und deutscher Meister, unter denen sich auch eine Solokantate von Joh. Chr. Bach, dem Oheim des großen Sebastian, befand Aber auch rein instrumental kam die alte Musik in diesem interessanten Konzerte zur Geltung, indem man Streichquartette (bezw. Vorläufer von solchen) von Abaco und Dittersdorf zum besten gab. Hiervon war das von Dittersdorf genußreich, während das von Abaco das Publikum merklich langweilte. Es ist überhaupt gar kein „Streichquartett“, sondern ein Kirchenkonzert für Streichinstrumente mit Generalbaß, wie der Originaltitel deutlich aussagt. Von den Vokalsachen wirkten am meisten ein Stück aus Caccinis „Nuove Musiche“ (1602), die Arie „Jo ti lascio“ von Jacquin und Mozart (ein sehr hübsches und stilvolles Kompanieprodukt) und eine aus Glucks Oper „Paris und Helena“. Wenden wir uns nun gleich den andern Gesangsabenden zu, so finden wir daran als das Bemerkenswerteste ihre große Anzahl. Es seien deshalb nur einige hervorgehoben. Zunächst der des Tenoristen Heinrich Hensel. Dieser Opernsänger steht auch im Konzertsaale seinen Mann. Er sang außer Liedern von Schubert und Schumann ganz neue von Weingartner, die diesen Tondichter jedoch in keinem neuen Lichte zeigten, Zarathustras Nachtlied von A. Mendelssohn, ferner Lieder von Mahler und R. Strauß. So gut der Sänger nun auch dabei fuhr, sein Bestes kam doch im zweiten Teile, wo er als Wagnersänger glänzte. Ein künstlerisch hervorragender Liederabend war auch der von Marie Lydia Günther, wo der hier in Berlin sehr gut angeschriebene Josef Pembaur aus Leipzig am Flügel saß. Die feinsinnige Sängerin aber hatte schon dadurch einen Stein im Brette, daß sie die eine Hälfte ihres Programmes zwei hier halbvergessenen deutschen Tondichtern zugute kommen ließ: Felix Mendelssohn und Gustav Jensen. Wahrlich, wir sind weit herunter, wenn solche Geister schon zu den vergessenen gehören! Neue Lieder von Georg Schumann sang unter dessen Mitwirkung Gertrud Friede, deren Programm sonst die jetzt unumgänglichen Ingredienzien Schubert, Brahms, H. Wolf enthielt. Noch mehr wie von den Liederabenden läßt sich von den Klavierabenden gerade nur das melden, daß ihrer mehr stattfanden, als nötig war.

In den Sinfoniekonzerten hatten wir wieder ein paar neue Werke. So im dritten von C. M. Artz. In dessen zweiten Teile gab's zunächst Heinz Thiessens zweite Sinfonie (F moll), ein dreiteiliges aber einsätziges Werk, das das Zitat „Stirb und werde“ aus Goethes Gedicht „Selige Sehnsucht“ an der Spitze trägt. „Stirb und lasse unsere Ohren ungeschoren“ — das ist das Motto, das ich solchen futuristischen Konvulsionen entgegenhalte. Auch in der Malerei ist mir ein einziger „veralteter“ Calame oder Rottmann lieber als ein Dutzend höchstgeschätzter Liebermanns oder Hodlers. Thiessens Stück ist schon bei seiner Aufführung durch den Allgem. Deutschen Musikverein öffentlich besprochen Es fand auch hier enragierte Anhänger und lockte die gesamte Berliner Kritik ins Konzert. Für das Orchester war diese fortwährend falsch klingende Musik eine zwangvolle Plage, aber insofern keine Müh' ohne Zweck, als sie dennoch gut herausgebracht wurde. Als Erlösung davon kamen zwei neue Sätze zu jener Märkischen Suite von Hugo Kaun, die ich einst in Nr. 48 des 1914er Bandes unserer Zeitschrift besprach. Der eine heißt „Nachtgesang“ (Ferch, Schwielower See), der andere „Aus großer Zeit“ (Potdsam). Hier dachte der Tondichter wohl an die Gegenwart, denn er verwendete da inmitten allerhand militärischer Themen auch die Melodie zu „Deutschland über alles“, die zu des alten Fritzen Zeit noch nicht existierte. Mir hat besonders eine kontrapunktische Stelle darin gefallen, ein meisterhafter, klassisch glatter Fugatoansatz. Sonst aber erwärmte mich eher die andere Hälfte des Konzertes: Schumanns D moll-Sinfonie und Spohrs in Berlin seit undenklichen Zeiten nicht gehörte Jessondaouvertüre. Mit der Wiedereinführung dieses schönen, unverblaßten Werkes erwarb sich der Dirigent ein Verdienst.

Auch im vierten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle hatte man die Freude, ein Spohrsches Werk zu hören. Da ließ R. Strauß das mehrsätzige Notturno (Serenade) für „Janitscharenmusik“, d. h. Blas- oder Militärorchester, spielen (Op. 34, C dur). Es gehört ins Jahr 1815, in eine Zeit, die zwischen den Opern „Faust“ und „Zemire und Azor“ liegt. Unmittelbar danach komponierte Spohr sein populärstes Violinkonzert, die Gesangszene. Die Partitur erschien bei Peters in Leipzig. Von den einzelnen Sätzen ist das Andante mit Variationen für Flöte und Klavier, das Adagio für Orgel in der Übertragung von Lux da. Dieses Notturno wirkte in der unvergleichlichen Ausführung durch die königlichen Bläser ausgezeichnet und ließ viele Hörer vom vorausgegangenen Alb der Hauseggerschen Barbarossasinfonie aufatmen. Beethovens achte Sinfonie war ihm ein ungleich freundlicherer Nachbar. Sollte man sich nun nicht in der Königl. Kapelle zu einer Sinfonie von Spohr ermuntert fühlen? Wie wär's mit der „Weihe der Töne“?

Die Neuheit des Blüthnersaalorchesters war eine sinfonische Dichtung von L. v. Rozycki, bezw. eine „Prélude“ (wörtlich!) Op. 31 mit Namen Mona Lisa Gioconda. Das glücklicherweise nur zehn Minuten lange Stück könnte auch Lucrezia Borgia, Alhambra oder sonstwie heißen, ohne dadurch musikalischen Mißverständnissen ausgesetzt zu werden. Sein Habitus ist der gegenwärtig übliche. Geniale Züge, die es über dieses moderne Allerweltsmilieu herausheben könnten, stecken nirgends drin, wohl aber einige schauderhafte Mißklänge. Die Aufführung war gut und schon insofern erfolgreich, als das Konzert fast ausverkauft und auch durch den Besuch der preußischen Kronprinzessin beehrt war. Sonst ist nichts Besonderes darüber zu melden. Während des ersten Teiles, als dessen Hauptnummer Schuberts unvollendete Sinfonie erklang, war ich bei den Philharmonikern, die ebenfalls einen bis auf den letzten Platz besetzten Saal hatten, ein Zeichen, daß der Krieg immer noch Geld und Neigung für die Kunst im Volke übrig gelassen hat. Hier hatte mich ein alter Meister angezogen, der jüngere Emil Hartmann, der 1898 in seiner Vaterstadt Kopenhagen starb. Wenn man dort nahe dem Hafen auf dem Sankt-Annae-Platze promeniert, sieht man die beiden schönen Bronzestandbilder des älteren Hartmann und seines Schülers und Schwiegersohnes Niels W. Gade. Johann Peter Emil Hartmann der Ältere überlebte seinen Sohn um zwei Jahre und hat den Ehrentitel eines Vaters der nordischen Musik. Im Hof- und Nationaltheater konnte ich noch eine seiner Opern und eine von seinen mehrfachen Schauspielmusiken hören. Hans v. Bülow schätzte beide Hartmanns sehr hoch, wie in seinen „Skandinavischen Konzert-

reiseskizzen" zu lesen ist. Leider gibt es nun sowohl von Hartmann d. J. wie von seinem Schwager Gade so gut wie nichts mehr in Berlin zu hören. Sogar „Im schottischen Hochland" und „Nachklänge zu Ossian" sind verschwunden. Es verdienen daher unsere Philharmoniker für die Wiederaufführung der Ouvertüre „Nordische Heerfahrt" um so wärmeren Dank. Das Werk ist nicht im mindesten „verblaßt" und fällt in der Instrumentation durch seine verhältnismäßig dicken Metallfarben auf. Da hatte der Vater Hartmann freilich eine dezentere Palette. Ungewöhnliche Werke kamen hingegen im siebenten Großen Philharmonischen Konzerte nicht vor. Hier opferte Nikisch ausschließlich den Klassikern. Man hörte nur allbekannte Werke: Mozarts Es dur-Sinfonie, ein Händelsches Concerto Grosso (Nr. 10 in D moll), Beethovens G dur-Konzert und die von Liszt für Klavier und Orchester bearbeitete Wandererfantasie von Schubert. Am Flügel saß Eugen d'Albert. Sein Beethoven stand dem seiner einstigen Frau Teresa Carreño an Poesie und Wärme nach, ohne ihn etwa an Größe zu übertreffen. Mir scheint die Hauptperiode des gefeierten Künstlers als Pianist in seinen früheren Jahren zu liegen. Auch für die Schwächen seines hier letzthin zweimal gespielten Violoncellkonzertes gehen der Kritik allmählich die Ohren auf. Dagegen wird seine Oper Tiefland, die bereits im Repertoire des Deutschen Opernhauses steht, jetzt auch im Königl. Opernhause einstudiert.

Anton Bruckner war bereits 38 Jahre alt, als er seine erste Sinfonie schrieb (1862), eine unedierte in F moll, deren Andante Werner Wolff in seinem Dirigentenkonzerte am 3. Februar zum ersten Male in Berlin aufführte. Est ist schon ein Stück, in dem sich die Physiognomie des großen Sinfonikers widerspiegelt. Vorher war Dvořaks ebenfalls fast neue Streichorchesterserenade Op. 22 gekommen, hinterher folgte Brahms' Orchesterserenade in D dur (Op. 11). Das Dvořaksche Werk, in dem gelegentlich böhmische Volksweisen anklingen, ist reichlich lang und ermüdet schließlich. Von seinen fünf Sätzen erschien der erste als der beste, voll harmonischen und melodischen Wohllautes und feinster thematischer Arbeit. Seine Hauptweise erklingt gegen Schluß des letzten nochmals. Auch das Brahmssche Werk war hier lange nicht gehört worden. Hätte der Abend nun mit diesen Tondichtungen, die zusammen gute zwei Stunden dauern, sein Genügen gehabt, so wäre er sehr schön und anregend gewesen. So aber wurde er durch drei Orchestergesänge von des Dirigenten eigener Muse verdorben, die nach dem Brucknerschen Sinfoniesatze eingeschoben waren. Sie boten futuristische Kapellmeistermusik dar, um deren Singstimme die ausgezeichnete Wiesbadener Hofopernsängerin Agnes Wedekind vergebens bemüht war. Hier sei der Komponist an das treffende Wort erinnert, das sein verstorbener Vater, der Konzertdirektor Hermann Wolff, zu Beginn des Jahrhunderts auf dem ersten Bachfeste sprach: Der wahre Fortschritt in unserer Kunst muß im Rückschritte liegen. Davon nun abgesehen, verdient das Konzert als eine erfrischende Wohltat in der Programme einseitigem Einerlei gerühmt zu werden, zumal der künstlerische Ausfall der gespielten Dvořak, Bruckner und Brahms nichts zu wünschen übrig ließ.

Hier war das Philharmonische Orchester in Aktion gewesen. Durch es und den bestens bekannten Violinisten Flesch brachte Arthur Nikisch im achten Wolffschen Philharmonischen Konzerte wieder einmal, bezw. schon wieder einmal, das Brahmssche Konzert zu Gehör. Interessanter war jedenfalls die vorhergegangene italische Sinfonie von Mendelssohn, die sich einer wundervollen Reproduktion erfreute. Beethovens siebente machte den Schluß des Konzertes, dessen drei Kapitalwerke also die Einheitstonalität A-D-A hatten. Von den regulären Sinfoniekonzerten des Orchesters sei aber das herausgehoben, das als ersten Teil Liszts Préludes und Es dur-Konzert, letzteres von Egon Petri glänzend gespielt, und als zweiten Tschaikowskys E moll-Sinfonie zum Programme hatte. So wären nun endlich wieder die beiden populärsten Sinfonien des verewigten russischen Tondichters eingeführt. Niemand war da, der die Kriegsverbrechen der Lebenden an den Toten gerächt hätte — ein gutes Zeichen für unser Volk der Dichter und Denker.

Schön war auch der Anfang des neulichen Abonnementskonzertes unserer Königl. Kapelle. Der bestand in einer daselbst neuen D moll-Sinfonie von Haydn (Breitkopf & Härtel Nr. 80). Die Frische dieses kurzen Werkes und sein Erfolg bewiesen, wie verkehrt man handelt, wenn man nicht öfter in diese alten Schätze hineingreift. Richard Strauß, dessen Beethoven wir nicht gutheißen, ging mit diesem Haydn in einer Dezenz und Feinheit um, deren er sich auch bei den andern Klassikern bedienen sollte. Er setzte dann seinen Zarathustra darauf, ein für mich schwer genießbares Werk, bei dessen Aufführung ich nur die verblüffende Virtuosität der Wiedergabe zu bewundern vermochte. Beethovens zweite Sinfonie und dritte Leonorenouvertüre waren das Übrige. Ein von R. Strauß bei den Philharmonikern dirigiertes Kriegswohltätigkeitskonzert begann mit der aus den Berliner Konzertsälen verschwundenen Ouvertüre zu Mozarts Don Juan. Auch hier erschien der Dirigent als ein anderer wie bei Beethoven. Das zur Ergänzung des oben Gesagten. Sonst verdient hier nur eine Programmnummer besondere Erwähnung, weil sie eine Neuheit war: Träumerei für Violoncell und Orchester von Lio Hans, was ein Pseudonym für eine Wiener Dame sein soll. Diese Träumerei war sehr melodisch, aber auch sehr lang. Bemerkenswert ist die feine, wohllautende Instrumentation.

Die Beethovenkonzerte und Mozartabende des Blüthnerschen Orchesters übergehe ich mit der kurzen Bemerkung, daß Beethoven hier die schwache Seite ist. Dagegen brachte Paul Scheinpflug eine neue Sinfonie heraus. Sie ist ein viersätziges Op. 18 von James Simon, einem wohl noch jungen Komponisten. Wie bemerkt, war Bruckner 38 Jahre alt, als er sich an eine Sinfonie wagte; Beethoven 32, Schumann 31, Brahms gar 43. Heute macht man's anders. Doch an den Früchten sollt ihr sie erkennen. Auch der Unterricht ist danach, und die modernen Lehrer sind den Velleitäten ihrer Schüler gegenüber zu willfährig. Die alte strenge Zucht ist dahin. Ja, wenn ich da noch an meine Jugend denke! Als ich als Achtzehnjähriger meinen Lehrer, der noch unter der Fuchtel der alten Leipziger Konservatoriumsgrößen emporgewachsen war, hochschwellenden Herzens mit einer Klaviersonate überraschte, sah er mich groß durch seine Brille an und sagte: „Sie sind ja ein recht neumodischer Jüngling". Und als ich darob starr, mit offenem Munde dastand, fuhr er fort: „Sie fangen da an, wo andere aufhören. Wenn Sie jetzt schon Komponistengelüste haben, so machen Sie einen Marsch oder ein vierstimmiges Chorlied". Sprach's und schob die Sonate unbesehen fort, um mein Theorieheft aufzuschlagen, in dem ich gerade beim doppelten Kontrapunkte in der Dezime angekommen war. Später brachte ich ihm dann das Chorlied und den Marsch. Da erlaubte er gern weiteres, doch nur unter der Bedingung, daß dergleichen bloß zur Erholung vom Kontrapunkte gemacht und nie in die Öffentlichkeit, weder durch Aufführung noch durch Druck, gebracht würde. Haec fabula docet. Heute bietet man der Welt jeden grünen Apfel, der vorzeitig vom Baume fällt, auf silbernem Präsentierbrette dar. So ist's auch mit besagter Sinfonie. Die langsame Einleitung, mit der ihr erster Satz beginnt, erfreute durch logische Form, präzise Themen und gute Instrumentation. Später wurde man aber überzeugt, daß der Komponist seine Ideen noch nicht ordnen kann und auch noch keiner abgeklärten Orchesterfarbe mächtig ist. Er erschien aber nicht als moderner Kakophoniker und erfreute durch gute thematische Arbeit, die im Finalanfange sogar in einem Fugatosatze gipfelte. Vielleicht wird dieser Most noch einmal Wein. Das übrige Programm interessierte wenig. Die Königl. Kammersängerin Denera zeigte in einer Mozartschen Kantate ihre Schwächen: flackernden Ton, gedrückte Tiefenlage und schlechte Aussprache. Darüber hilft die große Opernstimme nicht hinweg. Und Konzertmeister Lambinon bewies mit dem Vortrage des Bruchschen G moll-Konzertes, daß ihm der militärische Dienst, zu dem er seit langem herangezogen ist, in seiner Kunst nichts geschadet hat. In der Pause stellte mich ein Verehrer von Rich. Strauß, dem meine Besprechung der Alpensinfonie in die Glieder gefahren

war, mit dem Hinweise, daß Bruch das Eingangs- und Hauptthema des ersten Satzes aus Schumanns Klavierkonzert „abgeschrieben" hätte. Es ist aber höchstens „nachempfunden". Und dann ist Bruch ein begeisterter Verehrer Schumanns, während Strauß und Bruch wie Hund und Katze dastehen. Als Strauß nach erstmaliger Ablehnung dennoch in die Königl. Akademie aufgenommen wurde, gab Bruch in optima forma seinen Protest zu Protokoll. Das ist natürlich Amtsgeheimnis, aber die Berliner Spatzen pfeifen es dennoch von den Dächern. Also behält das Straußische Plagiat seinen heiteren Beigeschmack.

Aus einem andern großen Sinfoniekonzerte, in dem der erkrankte Fritz Steinbach durch Bruno Kittel ersetzt wurde, war Felix Draesekes Komposition der Osterszene aus Goethes Faust die Hauptsache. Sie stand zwischen Beethovens Musik zu Egmont und der neunten Sinfonie, die beide hier bereits Alltagserscheinungen geworden sind. Auch Draesekes Werk erklang vor einigen Jahren schon einmal am grünen Strand' der Spree. Es erneute den alten Eindruck. Mir brachte es wieder einen genialen Freund Liszts und Berlioz' in Erinnerung, Henry Litolff. Dessen Opus 103, „Szenen aus Goethes Faust", sollten doch wieder hervorgeholt werden! Wer seine Ouvertüre zu Griepenkerls Robespierre kennt, die bis zum Kriegsausbruche öfter gespielt wurde, wird diesen Wunsch begreiflich finden. Es sind ihrer neun, und vier sind in Partitur erschienen (H. Litolffs Verlag, Braunschweig): Faust im Studierzimmer (Orchester, Sopran- und Baritonsolo, Chor, Deklamation), Vor dem Tore (Orchester, Tenor- und Baßsolo, Chor), Gretchen in der Kirche (Orchester, Orgel, Chor, Sopran- und Baßsolo), Im Kerker (Orchester, Sopransolo, Chor, Deklamation). Auch Litolffs Klavierkonzerte sind ganz unverdient verschwunden. Es waren die ersten „sinfonischen". Liszt verehrte sie sehr und widmete dem Komponisten sein eigenes, populärstes in Es dur: als Anerkennung, aber auch als Hinweis, daß der Fortschritt auch mit in der Aufgabe der sinfonischen Form zu geschehen hätte. Von Litolffs Konzerten hörte ich das in vierhändiger Klavierpartitur neu gedruckte „holländische" noch von Leschetitzky mit großem Erfolge spielen. Aber leider sind auch unsere Pianisten bequem und einseitig geworden: „sie dreschen immer dasselbe", wie neulich ein berühmter Komponist nicht unrecht bemerkte. Die seltenen Schwalben, die da etwa mal auszunehmen wären, machen noch keinen Sommer.

Zu diesen preislichen Vögeln gehörte Lasalle Spier, der die Polonaise von Weber-Liszt und das Klavierkonzert von Edward Max Dowell (Op. 23 D moll) spielte. Mit der „Polonaise brillante" hatte er kolossales Glück. Das Publikum war von dieser genialen Ausarbeitung für Klavier und Orchester wie elektrisiert, was sich diejenigen merken mögen, die sie bisher ignoriert haben. Wenn sich da ein Pianist ersten Ranges und ein Nikisch einmal zu gemeinsamem Tun vereinigen würden, müßte das Stück ein virtuoser Hochgenuß sein. Aber mit Richard Burmeister am Dirigentenpulte ist ihm wenig gedient. Ebensowenig dem Konzerte des verstorbenen amerikanischen Komponisten. Es wurde vor Jahren bei uns durch Teresa Carreño eingeführt und ist dennoch unbeachtet geblieben. Das hat es nicht verdient, denn musikalisch wie klavieristisch steckt viel drin, und der zweite Satz, ausnahmsweise ein Presto giocoso, ist ein genial inspiriertes Stück.

Von andern Pianisten seien vor allen der gediegene Max Pauer erwähnt, der mit den Klassikern Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Schumann auftrat, und Bruno Eisner. Dieser gab eine Sonate von Paul Dessau als „Uraufführung" zum besten, bei der man bewundern mußte, daß jemand solche disparaten Tonkonglomerate überhaupt in den Kopf und die Finger kriegt. Wer so wüstes Zeug produziert und an die Öffentlichkeit läßt, der ist auch so ein „neumodischer Jüngling". (Siehe oben!) Hier schienen sich die Berliner Kritiker mal einig zu sein, was (naturgemäß) selten vorkommt. Dem Pianisten Eisner aber scheint noch eine große Zukunft zu winken. Ebenso dem jungen Misca Levizki, dem schon einmal „lobend erwähnten" Schüler Donahnyis. In Werken Bachs, Beethovens, Schumanns (Op. 12), Schuberts, Chopins und Liszts zeigte er sich völlig ausgereift und fern von Einseitigkeit. Sein gesunder und warmer Vortrag, seine blitzblanke Technik machen sein Klavierspiel zu einem ungetrübten Kunstgenusse.

In der Kammermusik schloß die Vereinigung der Königl. Kapelle. Die Herren spielten in ihrem dritten Abonnementskonzerte von dort neuen Werken zunächst Beethovens Variationen über Mozarts „La ci darem la mano" für zwei Oboen und englisches Horn, wobei letzteres durch das Bassethorn ersetzt wurde. Dann aber eine Serenata und ein Thema mit Variationen von Theodor Blumner jun., beides für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn. Davon sind die Variationen sehr klangschön gesetzt und auch sonst bestens geraten. Die Ausführung fiel, wie gewöhnlich, brillant aus. Diese Kammermusikvereinigung besteht nun schon zehn Jahre, und zwar in Berlin ohne Konkurrenz, sodaß sie dort im Musikleben wirklich eine Lücke ausfüllt. Sonst hatte man auf diesem Gebiete nur noch den zweiten Abend von Max Trapp und Georges Georgescu. Hier wurde recht fein musiziert: Violoncellsonaten von Beethoven und Brahms, dazwischen ein Klavierquartett (Op. 5 Nr. 2 F dur) von Max Trapp in „Uraufführung". Ein Meisterwerk ist's gerade nicht. Dazu reicht es schon in der Form nicht hin. Sein bestes Stück hat es im Scherzo.

Groß war dagegen die Zahl der Liederabende. Hier kam auch insofern Abwechslung, als zur stereotypen Programmmischung Schubert-Brahms-Wolf Robert Schumann mit verwendet wurde. Sehen wir uns aber andere an! Gertrud Fischer-Maretzki gab ihre vollendete Kunst in Schuberts ganzem „Schwanengesange" zum besten und fügte eine Reihe von Liedern Gernsheims hinzu. Dagegen sang Cläre Huth, ebenfalls sehr gut, Schumanns „Frauenliebe und Leben" nebst acht Liedern von Paul Scheinpflug. Zwei davon waren mit obligatem Violoncell, das Ewel Stegmann, ein noch sehr junger, vielversprechender Künstler, spielte. Von den Neuen ist Scheinpflug der hier am meisten Gesungene. Reiche Erfindung und eine noble, stets musikalische Faktur zeichnen seine Lieder aus. Die längst bewährte Ilona Durigo hatte welche von Robert Kahn als Neuheiten. Auch dieses Hochschulmeisters Muse wird stets willkommen geheißen. In Julia Vajda entdeckte man ein anmutiges Vortragstalent, und so weiter, bis Hermine Fink-d'Albert mit ihrem großen Orchesterabend den Höhepunkt erreichte. Da dirigierte Max Fiedler. Er begann mit der Ouvertüre zu Webers Euryanthe, deren Grundtempo er sehr feurig nahm, und dann die Sängerin mit der Arie der Eglantine. Ihre schöne große, ruhig ausstrahlende Stimme hat seit den 15 Jahren, da ich sie an der Weimarer Oper hörte, nicht das mindeste eingebüßt, sondern durch Erreichung der vollendetsten Kultur noch gewonnen. So geriet auch Beethovens große dramatische Szene „Ah, perfido", bekanntlich eine schwere Aufgabe, so, daß selbst die anspruchsvollsten Ohren zufrieden gewesen sein dürften. Sogar in dem rücksichtslosen Darauflosblasen des Orchesters bei Isoldes Liebestod strahlte diese prachtvolle Sonnenstimme aus dem Chaos heraus. Schlechter kam sie bei Mahlers Liedern eines fahrenden Gesellen weg, denn dort liegt aller Witz in der Orchesterpartie, ist das Naturrecht der Menschenstimme suspendiert. Wie bei Werner Wolff wurde nun auch dieses schöne Konzert durch ein Einschiebsel vor der letzten Nummer verdorben, um das es gerade zu lang geriet. Hier war es aber ein Instrumentalstück, Liszts Es dur-Konzert, mit dem der Pianist eine so unsaubere Leistung vollbrachte, daß die meisten Kritiker schon nach dem ersten Solo den Saal verließen.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Drei Tage vor dem eigentlichen Kalendertage (27. Januar) wurde von unsern drei vornehmsten Wiener Männergesangvereinen, dem Wiener Männergesangverein, dem

Schubertbund und dem Eisenbahnbeamten-Gesangverein, in würdigster Weise der 57. Geburtstag Kaiser Wilhelms II. begangen. Nur bei der Eröffnung des großen Saales im neuen Konzerthause (Oktober 1913) hat dieser eine gleich glänzende Hörerschaft in seinen prunkvollen Räumen gesehen. Bloß die einzelnen „Notabilitäten" anzuführen, würde eine Blattseite dieser Zeitschrift in Anspruch nehmen. Präsidierte damals Kaiser Franz Josef persönlich, so wurde er jetzt durch den Thronfolger, Erzherzog Karl Franz Josef und Gemahlin vertreten: unwillkürlich drängten sich wehmütige Erinnerungen auf, was seit jener Eröffnungsfeier im Oktober 1913 alles geschehen, wie furchtbar sich seither die Weltlage verändert. Aber auch an dem jetzigen Festabend befand sich jedermann in der rechten Feststimmung, die wackeren Sänger und sonst mitwirkenden Künstler sowohl wie das für ihre trefflichen Leistungen besonders dankbare Publikum. Mit Wagners „Kaisermarsch" (der Volkschor am Schlusse mit entsprechender Textänderung gesungen) wurde eröffnet, worauf der Vorstand des „Wiener Männergesangvereins" eine eindrucksvolle Ansprache hielt, in ein Hoch! auf Kaiser Wilhelm ausklingend, das begeisterte Zustimmung fand. Selbstverständlich schlossen sich die beiden Hymnen — die österreichische und die reichsdeutsche — an; weiter die verschiedenen sonstigen durchweg ausgezeichneten Chorvorträge, auf die, da sie nur Bekanntes boten, hier wohl nicht näher eingegangen zu werden braucht. Die Chöre wurden abwechselnd von den Chormeistern Keldorfer, Führich, Rebay und Luze dirigiert. Als Zwischennummern spielte Prof. W. Burmester in seiner gewohnten meisterlichen Art Mendelssohns Violinkonzert, sprach Hofschauspieler G. Reimers zwei sinnreiche Gedichte des Tiroler Dichters O. Blobel und sang Frau Elizza das Solo in Schuberts für Chor und Orchester übertragenen „Allmacht". Das Konzertvereinsorchester begleitete, vor der Orgel saß — diese imposant meisternd — Hoforganist Valker.

In dem am 29. Januar veranstalteten Volkskonzert des Wiener Männergesangvereins gab es außer bekannten „Glanznummern" aus älterer Zeit — Beethovens „Ehre Gottes", Schumanns „Lotosblume", Schuberts „Im Gegenwärtigen Vergangenes", Abts „Vineta" (in deren in einem Nebenraum zu singenden Geisterchor am Schluß der Verein einmal wieder durch sein unerreichtes Pianissimo entzückte) — auch schneidige der Kriegszeit angepaßte Neuheiten zu hören. Darunter interessierte besonders „Die Donauwacht", da dieses Stück bei dem 1915 erfolgten Preisausschreiben „für ein vaterländisches Lied im Volkston" doppelt preisgekrönt worden war: bezüglich des Textes von Karl Frank und bezüglich der Musik vom Chormeister des „Männergesangvereins" V. Keldorfer. Das Publikum stimmte dem Urteil der Preisrichter völlig bei, indem es den Chor sofort zur Wiederholung begehrte, und auch die Kritik kann sich beiden — mit besonderer Anerkennung der dichterisch erhebenden Schlußstrophen und der Sangbarkeit sowie schlicht volkstümlichen und doch edlen Haltung der schön gesteigerten Musik — nur anschließen. Einen wahren „Haßgesang" hatte in Wort und Ton der hochbegabte Dichterkomponist Julius Bittner mit seinem neuen Männerchor „Hüte dich England!" beigesteuert. Das letzte Wort, schier wütend harausgeschmettert, schlug wie eine Bombe ein: natürlich verstand sich da die Wiederholung von selbst. Und so war es auch bei einer neuen musikalischen Variante des wiederholt komponierten textlich ergreifenden „Österreichischen Reiterliedes" von H. Zuckermann durch G. Wohlgemuth und bei Heubergers „Der Tiroler Nachtwache", die schon im vorletzten Konzert des Vereins infolge der glücklichen Vertonung der gerade jetzt so wunderbar zeitgemäßen, mutvollen Eichendorffschen Verse elementar eingeschlagen hatte. Eine interessante Erstaufführung des Vereins galt einem hier noch unbekannt gewesenen Männerchor mit Baritonsolo (Herr Hartwich) „Schön Torö", nach einer norwegischen Volksweise von Grieg gesetzt. Sehr ansprechende Zwischennummern bildeten die klangschönen und technisch ausgefeilten Klaviervorträge des jungen spanischen Pianisten Juan Reyes (Schüler Prof. Emil Sauers) und die immer von neuem bewunderten Leistungen des heute etwa 10 Jahre zählenden kleinen polnischen Cellisten Emanuel Feuermann, dessen nicht minder begabter älterer Bruder Siegmund am selben Abend im Konzerthaus gleich erfolgreich ein eigenes Violinkonzert gegeben haben soll.

Kaiser Wilhelms Geburtstag ist als Kalendertag (27. Januar) bekanntlich auch jener Mozarts, und letzteren feierte Nedbal im 5. Abonnementkonzert des Tonkünstlerorchesters mit eben demselben köstlichen Werke, das Weingartner von den Philharmonikern am 5. Dezember, dem Todestag des Meisters, spielen ließ: mit der unverwelklich blühenden Es dur-Sinfonie. Es ergäben sich dadurch von selbst kritische Vergleiche, auf die wir hier lieber verzichten, uns vielmehr herzlich der Lust und Liebe erfreuend, mit der beide Dirigenten und beide Orchester (mit noch mehr einschmeichelnden Klangreizen freilich das philharmonische) ihre beste Kraft an die dankbare Aufgabe setzten. Als wenig dankbar erwies sich auch diesmal leider die bei Nedbal folgende und vom Tonkünstlerorchester meines Wissens zum ersten Male öffentlich gespielte A dur-Serenade Op. 16 von Brahms für kleines Orchester (ohne Violinen), die sich eben nur für kleinere Räume eignet und bei uns im großen Musikvereinssaale nie hat recht wirken wollen. Auch diesmal gingen die vier ersten (so fein ziselierten) Sätze fast spurlos vorüber und erst bei dem fröhlichen Kirmestreiben des Finales steigerte sich der Beifall. Um so stürmischer war die Aufnahme des zuletzt gespielten, bei der ersten Aufführung in Wien (April 1897) heftig bestrittenen „Zarathustra" von Rich. Strauß, der in diesem Wunder technischer Kombination nach Liszts Faustsinfonie den nächsten Gipfel moderner Programmmusik erreichte, den er selbst dann im „Heldenleben" und in der „Alpensinfonie" wohl auch noch erklommen, aber kaum überstiegen. Daß zu dem letzten durchschlagenden Zarathustraerfolge auch die eifrigen Bemühungen Nedbals und seiner getreuen „Tonkünstler" wesentlich beigetragen, versteht sich von selbst.

Der unermüdliche Nedbal hatte mit seinem sorgfältigst eingespielten Orchester auch den letzten interessanten Abend der geistreichen und graziösen Charaktertänzerin Grete Wiesenthal zu begleiten, welche aber doch in mancher neuen Programmnummer, z. B. der durch die grotesken Tiergestalten als symbolische Nebenfiguren geradezu unverständlich werdenden „Aufforderung zum Tanz" von Weber eher zum Widerspruch reizte. Überzeugender wirkten die nach Johann Straußschen und Schubertschen Tanzmelodien gebrachten mimisch-choreographischen Szenen, als die Krone des Abends aber jene aus Nedbals Ballett „Der faule Hans", wo die todgeweihte Prinzessin von ihren Gespielinnen Abschied zu nehmen hat. Letztere wurden von lauter Damen der Wiener Gesellschaft (die auch auf dem Zettel genannt waren) ganz hübsch gegeben; besonders eindringlich spielten dazu die Violoncelli des Tonkünstlerorchesters den schwermütigen langsamen Walzer: eine der glücklichsten musikalischen Eingebungen Nedbals. Die Szene mußte sofort wiederholt werden. Einen gleich stürmischen Beifall fand Frl. (oder Frau) Wiesenthal nur noch mit der choreographisch-mimischen Wiedergabe der zweiten Ungarischen Rhapsodie von Liszt, in welcher die geborene Wienerin in eine feurige Vollblut-Magyarin verwandelt schien. Da das Erträgnis des massenhaft besuchten Abends der sogenannten „Kriegsgabenschaft" gewidmet war, wurde er als patriotische Vorstellung wie immer mit den zwei Volkshymnen der verbündeten Reiche eröffnet.

Nun haben wir endlich auch den vielgerühmten Berliner „Opernstern" Frl. Cläre Dux kennen gelernt. Sie gab am 1. Februar ein Konzert im großen Musikvereinssaale und dürfte mit ihrer anmutigen Erscheinung und jugendfrischen echten Sopranstimme, der trefflichen Schule und dem künstlerischen Adel ihrer Arien- und Liedervorträge den gehegten Erwartungen gewiß völlig entsprochen haben. Zwar bei ihrer ersten Nummer, der C dur-Arie der Gräfin aus „Figaro", schien sie noch nicht recht disponiert, mußte sich erst, wie man sagt, „einsingen". Dann aber erzielte sie mit allen ihren weiteren Vorträgen, worunter besonders dankenswert wenig bekannte Lieder von Mozart („Einsam ging ich" und „Der Sylphe des Friedens",

beide allerdings ursprünglich nicht „deutsch" komponiert, sondern erst aus dem Französischen bezüglich Italienischen übersetzt) und Schumann („Geisternähe", „Liebeslied") immer wärmeren und allgemeineren Beifall. Ein besonders schönes Piano zeichnete alle ihre Liedervorträge aus; wie wirklich „herzig" klang aus ihrem Munde das immer von neuem entzückende Mozartsche „Veilchen", wie stimmungsvoll-poetisch Schumanns „Mondnacht"! Bei der Arie der Anna aus „Hans Heiling" vermißte man wohl die Szene, um so überzeugender, ja geradezu kongenial sang Frl. Dux die große Agathen-Arie aus dem „Freischütz", die sie auf der Bühne gewiß mit dem ausdrucksvollsten Mienenspiel begleitet; ihre auch eminent dramatische Begabung erschien uns selbst nach den gebotenen Stichproben im Konzertsaal außer Frage und wir begreifen vollkommen, daß Frl. Dux (noch unterstützt von ihrer spezifisch norddeutschen Eigenart) ein besonderer Liebling des Berliner Opernpublikums geworden ist. Aber merkwürdig, so höchst schmeichelhaft für die Künstlerin auch ihr erstes Wiener Debüt ausfiel, den Vogel schoß in diesem Konzerte doch ein etwa 12 Jahre zählender kleiner Pianist — Rudolf Serkin — ab, und zwar mit der für sein Alter technisch und seelisch erstaunlich frühreifen Wiedergabe von Mendelssohns G moll-Konzert, dessen Andante besonders der Knabe (hiermit seine wahrhaft musikalische Natur verratend) so schön vortrug, daß ihn ein wahrer Beifallssturm wiederholt zum Aufstehen zwang. Eigentlich wider den Willen des Komponisten, der sich ja sein (unter den rechten Händen noch immer höchst wohlklingendes und dankbares) G moll-Konzert nach dem Vorbilde des Weberschen Konzertstückes als ein geschlossenes Ganzes, ohne Unterbrechung vor dem Finale dachte, wovon freilich die Masse des Publikums nichts weiß und daher auch nicht darauf eingeht. Was aber den kleinen Rudolf Serkin betrifft (der wie Vera Schapira und Georg Szell) aus der gediegenen Schule des Prof. Richard Robert hervorgegangen, so kann man auf die weitere Entwicklung dieses neuen, seltenen Klaviertalentes (von dem bereits ein eigenes Konzert angekündigt) wirklich gespannt sein. Das begleitende Orchester (jenes der „Tonkünstler") stand in Frl. Dux' Konzert unter der Leitung Nedbals, der auch mit der Figaro-Ouvertüre eröffnete und als Zwischennummern zwei Stücke aus Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Musik (die Ouvertüre und das Scherzo) spielen ließ, alles so schwungvoll und technisch ausgefeilt, wie man es von ihm gewohnt. Für ihre Liedervorträge hatte Frl. Dux einen trefflichen Klavierbegleiter in Herrn F. Ledwinka vom Salzburger Mozarteum; in Schumanns reizendem Liede „Aufträge" (Nicht so schnelle, nicht so schnelle) wußte sich seine packende Technik so hübsch den Pikanterien der Singstimme anzuschmiegen, daß man das Stück (textlich allerdings mehr für einen Tenor geeignet, wie dereinst unser unvergeßlicher Gustav Walter einer war) gern noch einmal gehört hätte, worauf aber die Konzertgeberin nicht einging.

Von Konzerten der letzten Zeit wäre außer den glanzvoll verlaufenen Liederabenden bekannter Sangesgrößen wie Selma Halban-Kurz, Lula Mysz-Gmeiner, J. Messchaert, L. Slezak (über welche wohl an dieser Stelle nichts Neues zu sagen) zunächst ein Sinfoniekonzert zu wohltätigem Zweck zu erwähnen, in welchem sich ein neuer geist- und temperamentvoller junger Dirigent Hermann v. Schmeidel als berufener Weber-, Brahms-, Beethoven- und Goldmark-Interpret vorstellte und entsprechenden reichen Beifall fand, der auch der liebenswürdigen jugendlichen Solistin beim Beethovenschen Violinkonzert — Frl. Nora Duesberg — im verdienten Maße zuteil wurde. Das Hauptinteresse wandte sich aber an diesem Abend der eigenartigen Auffassung von Brahms' F dur-Sinfonie zu, deren Andante der neue Dirigent auffallend langsam nahm, um dann freilich die stürmische Erregung und den poetisch verhallenden Schluß des Finales um so überzeugender herauszubringen.

Wie ein Nachklang jener schönen Zeit vor dem Kriege, in der uns wiederholt die Mitglieder der Societé des anciens instruments aus Paris (von welchen zwei, die Brüder Casadessus, bereits 1914 auf dem Schlachtfelde fielen) durch ihre fein ziselierte Kunst erfreuten, wirkten letzthin die gleich mustergültigen Vorträge der Frau Wanda Landowska auf einem historisch getreu nachgebildeten „Clavicembalo". Sie gab dabei auch ergötzliche Proben altertümlicher Programmusik zu hören. So aus den biblischen Sonaten des Thomaskantors Joh. Kuhnau (1660—1722) die erste, betitelt der „Streit Davids mit Goliath" (in welcher der Komponist nach seiner eigenen Angabe „das Schnarchen und Pochen des Goliath durch das tiefe und wegen der Punkte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter" (sic!) tonmalerisch getreu „präsentiert"), dann an einem zweiten Abend das berühmte, aber selten öffentlich gehörte launige Capriccio J. S. Bachs über die Abreise „seines geliebten Bruders, mit der Vorstellung unterschiedlicher Casuum, so auf der Reise vorfallen könnten", der Umschmeichelung der Freunde, die den Bruder von der Reise abzuhalten suchen, dem allgemeinen Lamento der Freunde (ein merkwürdig ausdrucksvolles Adagio) usw. bis zu der gleich kunstvollen als lustigen Schlußfuge über das damals übliche Posthornsolo, in der nun doch nach dem Humoristen der Kontrapunktist Bach zum Vorschein kommt. Es war interessant, aus den Noten Frau Landowskas Wiedergabe zu verfolgen, wie minutiös genau sie alle die verschiedenen Pralltriller, Mordente und sonstigen Verzierungen brachte und dabei doch überall die einheitlichste Stimmung festzuhalten wußte. Die denkende Künstlerin verriet ferner, daß sie an einem Kammermusikabend des Konzertvereins (unter F. Löwes Leitung) zwar das erwähnte Bachsche Capriccio auf dem „Cembalo", nicht aber auch eines der großen Mozartschen Klavierkonzerte (Es dur, Köchel 482) spielte, für welch letzteres sie mit Recht einen klangvollen modernen Bösendorfer vorzog. Und wie erfreute gerade in diesem schönen Konzert (mit dem ergreifenden Andante C moll $^{3}/_{8}$) Frau Landowskas leichtflüssige, packende, graziöse echte Mozart-Technik, wie sie einst — vorbildlich! — Carl Reinecke besessen, mitunter aber auch gerade den größten Virtuosen — ich könnte Beispiele nennen — völlig abgeht.

Auch eine weitere sehr anziehende und fast gar nicht bekannte Mozart-Nummer stand auf dem Programm des Löweschen Kammerkonzertes: die „Serenata notturna" für Streichinstrumente und Pauken (Köchel 239). Echtes Salzburger Rokoko, etwa als eine Aufführung im dortigen Mirabellgarten zu denken. Jedes der drei knappen netten Sätzchen (der erste ein pompöser Marsch) von spezifisch Mozartschem Gepräge und dem Klangsinn sowie der Kombinationsgabe des damals noch nicht ganz 20 Jahre zählenden Meisters alle Ehre machend.

Eröffnet wurde der Abend mit einer der großen Haydnschen Londoner Sinfonien (jener in C moll Nr. 9, die man heuer schon von den Philharmonikern unter Weingartner hörte): für die paßte die dem mittleren Konzerthaussaal angepaßte verringerte Besetzung nur in den Mittelsätzen. Dagegen hörte sich das unter Löwes Leitung zum Schlusse sehr gut und ausdrucksvoll gespielte wunderliebliche Siegfried-Idyll Rich. Wagners gerade durch das kleine Orchester so recht stimmungsvoll-idyllisch an, wie es an jenem Weihnachtsmorgen 1871 zu Tribschen bei Luzern geklungen haben mag, als der Meister damit seine geliebte Gattin Kosima zu ihrem Geburtstag so sinnig überraschte.

Zum Schluß noch ein paar Worte über das am 7. Februar im großen Musikvereinssaal mit glänzendem Erfolge gegebene Konzert des jugendlichen ungarischen Geigenhelden Franz v. Vecsey. Drei große Violinkonzerte mit Orchester bildeten sein Programm. Hat er in dem zu Anfang gespielten Mendelssohnschen vielleicht noch nicht ganz die gehegten Erwartungen erfüllt (z. B. in der Kadenz des ersten Satzes und an anderen Stellen, wo man noch größeren Ton und einzelne Noten deutlicher wünschte), so begeisterte er um so mehr in dem stilvoll-groß angepackten Brahmsschen Konzert (mit entzückendem Heraussingen der süßen Kantilene des Adagio) und dem mit verblüffender Virtuosität gespielten Paganinischen D dur-Konzert, mit dessen horrenden Schwierigkeiten er nur zu „spielen" schien. Wie man uns versichert, erzwang dann das Publikum noch vier Zugaben, worunter jene Paganinischen Solovariationen, mit denen Vecsey am zweiten Konzertabend der Budapester Philharmoniker hier so verblüffte. Als begleitendes Orchester auch diesmal jenes der Tonkünstler mit dem unermüdlichen Nedbal an der Spitze.

Rundschau

Berlin. E. N. v. Reznicek hat für das vom Theater in der Königgrätzer Straße in Berlin vorbereitete Strindbergsche „Trauerspiel" eine umfangreiche Bühnenmusik geschrieben, die für vierzehn Soloinstrumente gesetzt ist.

— „Verband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte" nennt sich die jetzt gegründete Vereinigung der Berliner „Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema)" und der Wiener „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger". Der Abschluß erfolgte an der deutsch-österreichischen Grenze in Tetschen, wo Vertreter der beiden nunmehr vereinigten Gesellschaften aus Berlin, Leipzig und Wien zusammentrafen. Die deutsche „Gema" umfaßt die infolge eines Reichsgerichtsurteils von der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) freigewordenen Rechte, die zunächst von einer Treuhandgesellschaft unter Vorsitz von Justizrat Hillig (Leipzig) verwaltet wurden. Da diese jetzt in Berlin (Krausenstraße 61) befindliche „Gema" auch die Vertretung aller skandinavischen sowie der holländischen Musikaufführungsrechte besitzt, so ist mit dem neuen Verbande, der bald ebenfalls ein Berliner Zentralbüro eröffnen wird, ein wichtiger Schritt zur Vereinheitlichung der musikalischen Aufführungrechte getan.

— Bei einer Versteigerung von Handschriften bei Karl Ernst Henrici wurden gezahlt für einen dreiseitigen Brief von Beethoven 1080 Mk., einen anderen Brief von Beethoven 645 Mk., eine Harmoniestudie von Beethoven 500 Mk., fünf Briefe von Richard Wagner an Meyerbeer 1650 Mk.

Bonn. Das städtische Orchester in Bonn soll am 1. April wegen der steigenden Zuschüsse aufgelöst werden. 1914 mußten 56000 Mk., 1915 60000 Mk. beigesteuert werden. Für 1916 wären 65000 bis 70000 Mk. erforderlich gewesen.

Stockholm. Der ehemalige Hauptschriftleiter des „Dagens Nyheter" F. Vult v. Steijern hat in seinem Testament die Verfügung getroffen, daß die Königl. Bibliothek in Stockholm allein seine bedeutenden Goethe- und Wagner-Sammlungen erhalten soll. Die Goethe-Sammlung umfaßt mehr als 2500 Nummern und soll nach dem Urteil der Sachverständigen nur von der Sammlung Anton Kippenbergs in Leipzig übertroffen werden. Die Wagner-Sammlung ist dem Umfange nach kleiner, enthält aber einige Hundert ausgewählte Werke, vor allem Wagners eigene Arbeiten, Dramen, Gedichte, philosophische Schriften, Klavierauszüge und viele Seltenheiten.

Straßburg. Da der Theaterausschuß der Gemeindevertretung in Straßburg ablehnte, den Vertrag mit Professor Pfitzner als Operndirektor weiterhin zu verlängern, hat dieser auch die Leitung des Konservatoriums und der städtischen Konzerte niedergelegt.

Stuttgart. Nach dem Vorgang der österreichischen Kirchenmusiker, welche sich vor einiger Zeit zu einer „Österreichischen Schule (Schola Austriaca) zusammengeschlossen, hat sich in letzter Zeit in Württemberg eine „Schwäbische Schule" gebildet, die sich als freiwillige Vereinigung von Kirchenmusikern zur Förderung der Bestrebungen der Päpste Pius X. und Benedikt XV. kennzeichnet und ein natürliches Ergebnis der kirchenmusikalischen Kurse ist, welche von dem Ehrendomherrn Dr. Hermann Bäuerle seit einigen Jahren abgehalten wurden. Letzterer ist Gründer und unermüdlicher Förderer der neuen „Schola Suavica".

Wien. Die Direktoren sämtlicher Wiener Operettenbühnen haben beschlossen, ihre Bühnen während des ganzen Sommers offenzuhalten und ohne Ferien zu spielen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 9

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 2. März 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bearbeitungen musikalischer Werke

Von Dr. **Max Unger**

I.

Zu den vielen Schäden, die der Krieg an Kunst und Künstlern verursacht, hat er für sie unter anderm einen hervorragenden Vorteil gefügt: Er hat Blick und Urteil für Echt und Unecht im künstlerischen Schaffen ungeahnt geschärft. Gewiß gibt es auch heute noch bleiche Ästheten, die — wie sich unlängst treffend eine große Tageszeitung ausdrückte — „Gefühle in Gefühlchen zerlegen und Sonnenstrahlen spalten" möchten. In den meisten Fällen handelt es sich hier aber um Tagesschreiber von keiner oder halber Fachbildung, und die andern paar Kunstnarren haben sich in eine Ästhetik verbissen, die auf falschen Grundsätzen ruht. Davon sei hier nicht weiter die Rede; es ist in diesen Kriegstagen genug Tinte darüber verschrieben worden. Eigentlich ist es ja nicht mißzuverstehen: Wer da überhaupt zuzugestehen vermag, daß es Echt und Unecht im Kunstschaffen geben kann, der wird darüber gefühlsmäßig zu entscheiden suchen. Er wird finden, daß man in den letzten 10 bis 15 Jahren in eine musikalische oder vielmehr unmusikalische Begriffs- und Gefühlsverwirrung geraten ist, wie sie unsere ganze künstlerisch auf- und abebbende Musikgeschichte noch nicht gesehen hat. Es ist schon oft gesagt worden: Wir hatten in jener Zeitspanne zu viele, die da zu m ü s s e n glaubten, die aber, ohne zu k ö n n e n , nur w o l l t e n. Man überlege sich nur einmal, wie verhältnismäßig wenige eigenartige Persönlichkeiten selbst in der Hochblüte unserer Kunst gleichzeitig gelebt haben, und damit vergleiche man, wie viele sich in der Gegenwart krampfhaft anstrengen, eigenartige Persönlichkeiten zu werden. Ganz mißverstehen würde man mich indes, wenn man annähme, es solle damit der bloß ordentlichen Alltäglichkeit und „goldenen Mittelmäßigkeit" Vorschub geleistet werden. Immerhin ist diese unschädlich und deshalb der preziösen Mache noch vorzuziehen. Ich denke dabei besonders an die jetzt so üppig sprießende Kriegsliteratur, soweit sie noch in einer gewissen künstlerischen Form geboten wird. Bei deren Unschädlichkeit ist ihr starkes Gedeihen wenigstens von e i n e m Gesichtspunkt, dem wirtschaftlichen, sogar gutzuheißen. Hier handelt es sich, um im Tone der Kaufleute zu reden, um eine statthafte „Ausnützung der Konjunktur". (Es gibt deren auch eine widerliche, z. B. wenn, wie das mehrfach vorgekommen ist, ein Musikant, möglichst hinter der Front, die nebensächlichste Gelegenheit sucht und benützt, um für seine furchtbar wichtige Persönlichkeit Reklame zu schlagen.)

Das bleiche Ästhetentum hatte sich, wie angedeutet, auch in die Kreise der Kunstschriftsteller eingeschlichen. Besonders ergiebige Gelegenheiten für ihre „differenzierte Emotivität" — um auch einmal in ihrer Sprache zu reden — gab die Frage ab, ob es künstlerisch gestattet sein dürfe, musikalische Werke anderer Tonsetzer zu bearbeiten, d. h. in irgendwelche neue Form zu bringen. (Von den an sich sehr wichtigen, im letzten halben Jahrhundert unendlich oft, aber immer noch längst nicht erschöpfend behandelten Fragen nach der Bearbeitung der großen Werke unserer Frühklassiker sehe ich hier indes, wie gleich vorausgenommen sei, grundsätzlich ab.) Da waren unsere empfindsamsten Schreiber beinahe schon bis zu dem Grundsatz gelangt, daß jede Bearbeitung ohne Ausnahme gegen das Feingefühl der feinst Empfindenden verstoße. Wenn es noch nicht ganz so weit war, so wäre es sicher bald noch dahin gekommen.

Die Gesetze der Kunst und damit der künstlerischen Anschauung sind wandelbar. In unseren Fragen mit geschichtlichen Gründen überzeugen zu wollen, wäre deshalb nicht am Platze. Hier können in erster Linie Geschmack, Takt und natürliches Kunstgefühl bestimmen; dann ist aber auch die Frage nach der Zweckmäßigkeit der Bearbeitung, so sehr das auch von einem bloßen Nützlichkeitsstandpunkt ausgesprochen zu sein scheint, im Auge zu behalten.

Am unsichersten tappten immer die Bearbeiter von Klavierwerken unserer Klassiker um und vor Mozart — ich sage absichtlich nicht: Herausgeber, denn in den meisten Fällen kann es sich bei der Neuherausgabe eines großen Teiles jener Literatur nicht um bloße Durchsicht und Überfeilung der Phrasierung und Dynamik handeln, sondern um ein wirkliches, wenn auch noch so vorsichtiges Bearbeiten. Wie das komme, ist leicht einzusehen. An den Klavierspieler wurden damals im Hinblick auf das Schaffen und Nachschaffen musikalischer Werke die höchsten Anforderungen gestellt, indem er vor allem als Kapellmeister vom Klavier aus ohne ausgeführte Stimme (Generalbaßstimme, seltener Orchesterpartitur) das Orchester zu leiten und dabei harmoniestützend und motivisch erfindend überall helfend einzugreifen hatte. Mit den Einzelspielern anderer Instrumente hatte er die

Übung in der Improvisation gemein, wie sie sich besonders in den frei zu erfindenden Kadenzen seiner Konzerte nötig machte und auch sonst zu einem besonderen Kunstzweig herangebildet worden war. Daher durften die damaligen Tondichter ihren Mittlern viel mehr eigentliche musikalische Fertigkeiten und Fähigkeiten zumuten als die heutigen, die meist mit Ausführenden rechnen müssen, denen — leider — mitschöpferische Fähigkeiten abgehen. Die Herausgeber jener älteren Musik werden also immer darauf achtgeben müssen, ob der Notentext so gedacht sei, wie er vom Verfasser geschrieben steht, oder ob er nicht vielmehr zusatzbedürftig sei. Wie man heutzutage, wo die Kunst der Improvisation leider fast ganz vernachlässigt wird, die Konzertkadenzen nachzukomponieren pflegt, so ist es Pflicht des Herausgebers der in Frage kommenden Musik, mehr oder weniger Ergänzungen hinzuzufügen, beispielsweise da, wo der Tondichter augenscheinlich die musikalische Linie seiner Arbeit (wie etwa im Andante des bekannten A dur-Klavierkonzertes von Mozart) nur angedeutet hat oder wo — besonders bei der Wiederkehr der Themen in der Sonatenform — ganze Stellen unverändert wiederholt werden. Hierauf kräftig hingewiesen zu haben, war das Verdienst Carl Reineckes (Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavierkonzerte, ein Wort der Anregung an die klavierspielende Welt, Leipzig, Gebr. Reinecke, 2. Aufl., 1910). Wie die Veränderungen vorgenommen werden müssen, darüber gibt diese Schrift ausführlich Aufschluß, und S. 26 ff. geht der Verfasser das ganze Krönungskonzert mit dem Leser so durch, wie er es sich dachte und er es selbst spielte. Es sei noch bemerkt, daß im Nachlaß Reineckes noch die fünf schönsten Konzerte Mozarts mit Zusätzen vorhanden sind. Hoffentlich werden sie recht bald veröffentlicht.

Zu den Beweisen, die Reinecke für die Richtigkeit seiner Behauptungen besonders auf Seite 17 seiner Schrift bietet, sei hier als einer der stärksten noch die Mitteilung eines Zeugen aus klassischer Zeit hinzugefügt. In der Lebensbeschreibung des im Jahre 1769 zu Mainz geborenen Klavierspielers Philipp Carl Hoffmann berichtet nämlich G. Schilling (Universallexikon der Tonkunst 1836), aller Wahrscheinlichkeit an der Hand von Mitteilungen Hoffmanns selbst: „Als Mozart, der bei der Krönung des Kaisers Leopold sich in Frankfurt a. M. aufhielt, eine kleine Reise nach Mainz machte, lernte er dort die beiden jungen geschickten Liebhaber [Philipp Carl und seinen Bruder Heinrich Anton Hoffmann] kennen und gefiel sich sehr in ihrer Gesellschaft. Mozart gab in Mainz ein Konzert, wo dann der Klavierspieler Hoffmann bemerkte, daß Mozart die Adagios seiner Klavierkonzerte nicht so einfach, oder leer, spielte, wie die Klavierstimme geschrieben war, sondern zart und geschmackvoll ausschmückte, bald so, bald anders, der augenblicklichen Eingabe seines Genius folgend . . ."

Solche Veränderungen oder eigentlich Vervollständigungen des Notentextes sind also in erster Linie in den Mozartschen Konzerten angebracht. In seinen andern minder schweren Klavierwerken wird man darin aber immerhin Vorsicht walten lassen müssen. Mozart wird hier im allgemeinen den Text fertig hingesetzt haben, da er sich auch den bloßen Musikliebhaber als Spieler dachte. Immerhin wird auch hier der gute Geschmack manche kleine Änderung gestatten. Für die Sonaten eines seiner bedeutenden Zeitgenossen, Clementis, kann ich in dieser Beziehung ebenfalls einen klassischen Zeugen beibringen: In einem Exemplar der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe Clementischer Sonaten, das sich früher im Besitz von Ludwig Berger befand und aus Hugo Riemanns Händen in den Bestand des Leipziger Musikwissenschaftlichen Institutes übergegangen ist, stehen dort, wo der Baß in einer Sonate in langen Noten merklich staut, offenbar von Bergers Hand, eine Anzahl Leben und Bewegung schaffender akkordscher Füllnoten. Berger, den wir als einen der treulichsten Schüler Clementis kennen, hätte diese Veränderungen sicher nicht hinzugefügt, wenn das gegen den Willen seines Meisters gewesen wäre. Wo freilich solche kleinen Zusätze anzubringen sind, ist ebenso wie die Sorge, daß sie nicht in gesuchte Manier ausarten, Aufgabe eines verständnisvollen und sachkundigen Herausgebers. Natürlich werden die Zusätze als solche irgendwie kenntlich gemacht werden müssen, damit der Urtext nicht verloren geht.

Das alles bezog sich auf Fälle, wo der Herausgeber klassischer Werke zum Bearbeiter werden muß, vorausgesetzt, daß er es nicht vorzieht, die Veränderungen dem Spieler zu überlassen; er wird dann aber, weil deren Notwendigkeit noch viel zu wenig bekannt geworden ist, gut tun, darauf ausdrücklich hinzuweisen. Daß solche Hinzufügungen bei dem früheren Beethoven kaum oder höchstens ganz spärlich, bei dem späteren und von seiner Zeit ab überhaupt nicht statthaft sind, sei noch angefügt.

Immerhin anders verhält es sich da, wo der Herausgeber eines älteren, vornehmlich klassischen Werkes dessen Bearbeiter über den Rahmen solcher erforderlichen Zusätze hinaus sein will. Hier gehen die Meinungen schon stark auseinander. Da werden wir erst einmal, ohne den Vorwurf der Pietätlosigkeit gegen den Tondichter des Werkes zu besorgen, den Grundsatz aufstellen dürfen: Bearbeitungen jeder Art sind künstlerisch statthaft, sofern sie erstens zweckmäßig sind, zweitens ihr musikalischer oder technischer Gehalt, wenn sie für ein anderes Instrument oder eine andere Besetzung gedacht sind, auf diesem andern Instrument oder von dieser andern Besetzung nicht geradewegs verzerrt wird. Ich habe absichtlich nicht gesagt: wenn ihr Gehalt hier nicht verliert; denn bei der landläufigen Bearbeitung geht zum Vorteil der Zweckmäßigkeit so gut wie immer etwas verloren.

Sollte das noch nicht verständlich genug sein, so wird es das durch einige Beispiele sein. Künstlerisch erlaubt, obgleich die Vorlagen künstlerische Einbuße erleiden, sind natürlich vor allem, weil zweckmäßig und von der Praxis geboten, alle Arten Klavierauszüge, von den selbstverständlichen Opernauszügen (mit Einschluß selbst solcher, denen der Text über die Klavierstimme gelegt ist) bis zu den zwei- und vierhändigen Bearbeitungen von Sinfonien und Ouvertüren. Überhaupt sind beinahe alle Arten von Bearbeitungen wertvoller Werke für andere Instrumente oder Besetzung zu verteidigen, wenn damit beabsichtigt ist, sie weitesten Kreisen zugänglich zu machen. Meist wird es sich dabei aber um eine Vereinfachung der Besetzung handeln, und die Voraussetzung bleibt immer, daß der technische oder besonders der künstlerische Gehalt des Stückes mit der neuen Besetzung nicht gerade im Widerspruch steht. Nach all dem ist sogar nicht einmal etwas zu sagen gegen zwei- oder vierhändige Bearbeitung von Kammermusik, besonders Streichquartetten usw. Man vergesse nicht, daß es manchem Musikliebhaber, der vielleicht nur Klavier spielt, dadurch ermöglicht wird, sich auf Quartettabende vorzubereiten

und überhaupt auch ohnedies eine ihm fremde Literatur einigermaßen kennen zu lernen. Von einem ähnlichen Standpunkt aus werden Bearbeitungen klassischer und romantischer Lieder für ein vom Klavier begleitetes Streich- oder ein anderes der Menschenstimme nahekommendes Instrument gleichfalls berechtigt sein, wie auch nicht viel dagegen zu sagen ist, wenn Klavierwerke, die besonders gesanglich sind, den Streichern mundgerecht gemacht werden. Hier sei vornehmlich hingewiesen auf allbekannte Stücke wie Schumanns „Träumerei" oder Chopins bekanntestes Nocturno in Es. Beide sind natürlich ganz klaviermäßig von zwei unserer am besten aus dem Klavier heraus erfindenden Tondichter geschrieben; die Möglichkeit der Steigerung ihrer gesanglichen Seite auf einem Streichinstrument entschuldigt aber einigermaßen die Einbuße. Je mehr freilich ein Stück aus seinem Instrument heraus ursprünglich erfunden ist, desto gefährlicher ist seine Übertragung auf andere Instrumente, besonders dann, wenn sie nicht aus Zweckmäßigkeitsgründen vorgenommen wird. Besonders gutzuheißen ist die Übernahme leichter Übertragungen von Opernstücken und Sinfonieteilen in Instrumentenschulen. Ihre Zweckmäßigkeit liegt auf der Hand: Der Schüler verschafft sich dadurch eine, wenn natürlich auch recht unvollkommene Übersicht über das Schaffen unserer Klassiker, dabei sind deren Melodien so gut wie immer anregender als die häufig recht langweiligen selbstgefertigten Stücke der Schulenverfasser.

Es ist einleuchtend, daß alle solche Übertragungen im Hinblick auf die Einbuße, die das ursprüngliche Werk fast durchweg erleiden muß, zwar als statthaft, aber nicht als vollwertig anzusehen sind. Sie sind lediglich Hilfsmittel für höhere Zwecke. Daraus folgt, daß dort, wo man vollendete Kunst erwartet, im Konzertsaal, nicht ihr Platz ist, ebensowenig wie man sich im Theater erkühnen dürfte, eine Oper mit Klavierbegleitung zu geben. Wenn daher hier und da bloß zweckmäßige Übertragungen in den Konzertsaal eindringen, so fällt die Schuld auf den Spieler, und die Kritik hat sich an diesen zu halten und ihm das zu verweisen, während die Bearbeitung an sich gutgeheißen werden kann. Dann ändert es auch nichts, daß es viele unserer hervorragendsten Geiger geradeso halten, ja gerade weil ein Burmester die Mode mit den kleinen bearbeiteten Zuckerplätzchen aufgebracht hat, machen es viele nach. Über manche solcher Sächelchen sieht man auch bei jenem noch gern hinweg, weil man sie — etwa die Tänze von Dussek, Hummel und Clementi — im Ursatz von den Klavierspielern nicht mehr zu hören bekommt und weil er sie so köstlich spielt; aber Stücke, die, wie die oben von Schumann und Chopin genannten, Allerweltseigentum geworden sind, sollte man im Konzertsaal denn doch nur im Ursatz hören müssen.

Am meisten Gegner haben diejenigen Bearbeiter gefunden, die zu kleinen oder großen, meist klassischen Meisterwerken Zutaten gaben, die nicht vom Tondichter verlangt waren. Es ist gewiß ein Unfug, Beethovensche Sinfonien umzuinstrumentieren. Aber was hat sich nicht der arme Tausig alles sagen lassen müssen, weil er den bekanntesten Militärmarsch Schuberts den Klavierspielern in Konzertbearbeitung geschenkt hat. Diese danken ihm mit Recht für das wirkungsvolle Stück sowie für die zierliche Bearbeitung des Straußschen Walzers „Man lebt nur einmal" und für einige andere derartige Werke. Als Meister solcher Klavierbearbeitungen wäre eine ganze Reihe von Bach und früher bis auf Liszt, Reinecke, Stradal und Eugen d'Albert zu nennen. Und für andere Instrumente wäre noch eine lange Reihe weiterer Namen hinzuzufügen. Natürlich sind nicht alle Bearbeitungen auch solcher Meister gleichwertig. Das aber ist sicher, daß alle diejenigen willkommen zu heißen sind, die die innerliche und äußere künstlerische Wirkung zu steigern vermögen. Einfache Märsche und Tänze eignen sich gewöhnlich am besten dazu; fast immer nimmt es sich sehr gut aus, sie mit Anwendung modernster technischer Mittel in ein festlicheres Gewand zu kleiden. Auch eine glänzende Instrumentierung ist hier häufig am Platze. Gegen Klavierbearbeitungen von klassischen Liedern wird, wenn sie der Technik und Eigenart des Instruments schön angepaßt werden, meist gleichfalls nichts Stichhaltiges einzuwenden sein. Ja sogar die Opernfantasie wird, wenn sie kein landläufiges „Potpourri" darstellt, sondern technisch und musikalisch gesteigerten Inhalt aufweist, statthaft sein. Am wenigsten werden sich aber die groß durchgeführten Formen (erste Sonatensätze, Variationen u. a.) zur neuen gesteigerten Bearbeitung eignen. Sie vertragen eine solche Steigerung künstlerisch deshalb nicht, weil Form und Inhalt einander mehr als anderswo angepaßt sind und die Steigerung des einen diese Einheit sprengen würde. Deshalb ist auch, wie erwähnt, eine Umarbeitung der Instrumentierung Beethovenscher Sinfonien grober Unfug. Auch wird man selten glücklich sein in dem Versuch, den Glanz einer schon recht wirkungsvoll angelegten Arbeit noch zu erhöhen, wie das Tausig an einem Weberschen Werke, der „Aufforderung zum Tanz", erfahren mußte.

Die Hauptsache bei diesen, wie ich sie nennen möchte, „steigernden Bearbeitungen" ist nach alledem, daß sie dem ursprünglichen Werk neue technische und möglichst auch musikalische Werte hinzufügen. Sie dürfen aber nur möglichst wenig musikalische Werte des Ursatzes abstoßen und nicht in der Art der Bearbeitungen von Sigismund Thalberg und neuerdings von Sidney Smith — von andern ganz zu schweigen — lediglich technischen Glanz entwickeln. Sie setzen daher wirkliche musikalische Meister ihres Instruments voraus.

(Schluß folgt.)



Alte und neue Opern

„Das Narrengericht"

Eine Singkomödie in zwei Abteilungen
Dichtung von Otto Anthes, Musik von Paul Graener
Uraufführung im Stadttheater zu Halle a. S. am 20. Februar
Von **Paul Klanert**

Auf Paul Graeners neue Oper durfte man nach den glänzenden Erfolgen, die der Tondichter mit seinem ersten Werke „Don Juans letztes Abenteuer" allenthalben bis jetzt errungen hat, mit Recht gespannt sein. Von vornherein sei gleich bemerkt, daß es sich um ein lebensfähiges, künstlerisch wertvolles Bühnenwerk handelt und daß der Erfolg glänzend war. Die Handlung spielt in einem Dorfgasthof. Des Wirtes schönes Töchterlein Lisa hat gerade dem eifersüchtigen Dorfschmied Danni die Hand zum Ehebunde gereicht und nun sollen die Hochzeitsfeierlichkeiten beginnen. Als unerwartete Gäste sind dazu auch der Narr und zwei Kavaliere erschienen. Durch Aufdringlichkeit eines der Kavaliere beim Tanzen mit Lisa entsteht eine böse Rauferei. Der Narr rettet die ganze Situation, indem er den Parteien vorschlägt, sich dem „Narrengericht", wie

er es auf seinen Fahrten im Schweizer Land kennen gelernt hat, zu stellen. Darnach soll das durch den Streit auseinandergebrachte junge Paar in eine Kammer gesperrt werden und durch Glockenzeichen von seiner Versöhnung Kunde geben. Kommt der Friede nicht zuwege, sind Mann und Frau zu Recht geschieden. Der Spruch gefällt und ihm unterwirft sich auch der anfangs widerstrebende Danni. Natürlich kommt es nach mancherlei Auseinandersetzungen zwischen den jungen Leuten zu der beabsichtigten glücklichen Lösung. „Nur der Narr ist weise!" . . .

Otto Anthes, der auch zu Graeners „Don Juan" den Text schrieb, hat die hübsche Handlung geschickt in Verse gebracht. Das Ganze spielt sich in kurzer Folge in zwei Abteilungen ab. Bei dem Narren wird einem nicht ganz klar, daß er eine geheime Liebe zu Lisa in seinem Busen nährt, wenigstens soweit der Text von Anthes in Frage kommt. Der Komponist hat sich deshalb veranlaßt gesehen, eine selbstgedichtete kurze Szene als Zwischenspiel einzufügen, in welchem der Narr sein Herz enthüllt. Hier hätte übrigens die Entwicklung zur Tragödie einsetzen können, hätte das Schicksal des Narren zum Menschlich-Ergreifenden emporgehoben werden können. Doch lag dies nicht im Plane des Verfassers.

Die Musik strebt mit vielem Glück nach Eigenart und Selbständigkeit des Stiles. Der Komponist ist zu einer Ausdrucksweise gekommen, die sich natürlich und geschmeidig jeder Situation anzupassen weiß, die frei von dem unleidlichen Hang zur Schwere bleibt und die Übergänge unmerklich fein ineinanderfließen läßt. In der Form bevorzugt Graener den fortlaufenden musikalischen Dialog. Stellenweise nur, wo es die augenblickliche Stimmung erlaubt, nähert er sich geschlossenen Metren (wie z. B. bei dem Kirchenchor, der von fernher in die Szene tönt, bei der Erzählung des Narren, bei dem Ständchen der Kavaliere und bei der Tanzszene). Das Orchester ist für den Komponisten natürlich ein wesentlicher Ausdrucksfaktor, vor zu starker Anteilnahme desselben hat er sich aber wohl zu hüten gewußt. Er bleibt hier immer vornehm, gewählt und dezent in den Farben und Farbemischungen, schon um das Vokale nicht zu decken. Eine reizvolle Melodik, die sich gelegentlich (wie z. B. in den beiden Liebesszenen) zu weitgeschwungenem Bogen dehnt, belebt das Ganze. Daß Graener so stark auf die Wirkung und Kraft der Melodie baut, das wird seinem Werke vielleicht in erster Linie die Lebensfähigkeit erhalten helfen. In der musikalischen Charakteristik der Personen erscheint die Figur des Narren am glücklichsten getroffen. Ein leises Abfärben von Strauß' „Till Eulenspiegel" ist da allerdings nicht von der Hand zu weisen. Wie sich die Wege Graeners und Strauß' aber sonst scheiden, das zeigen in auffallender Weise die schon erwähnten Liebesszenen. Strauß würde da sicher unter Aufwendung glänzender instrumentaler Mittel die volle Glut leidenschaftlichen Empfindens hineingegossen haben, Graeners Musik bewahrt an diesen Stellen durchweg einen fast keuschen Ausdruck und eine wundervolle Weichheit.

Die Aufführung verlief unter der szenischen Leitung von Dir. Leopold Sachse und der musikalischen von Kapellmeister Oskar Braun in glänzender Weise. Bis in das Kleinste hinein erwies sich alles mit Liebe und Sorgfalt vorbereitet. An den malerischen und stimmungsvollen Szenenbildern hatte man seine besondere Freude. Kammersänger Karl Strätz bot als Narr eine namentlich darstellerisch feine Studie. Von den übrigen Mitwirkenden sind in erster Linie Dina Mahlendorff (Lisa) und Fritz Kerzmann (Danni) hervorzuheben. Am Schluß der Oper wurde der Komponist mit den Darstellern, mit dem szenischen und musikalischen Leiter immer wieder hervorgerufen. Verschiedene auswärtige Bühnenleiter wohnten der Aufführung bei.

Für das Stadttheater Halle war es ein bedeutungsvoller Abend, zumal auch die Ballettpantomime „Der Schneemann" mit der interessanten Musik von E. W. Korngold bei ausgezeichneter Darstellung ihre örtliche Erstaufführung erlebte.

„Der Vampyr"

Von Heinrich Marschner
Erstaufführung im Hoftheater zu Karlsruhe
am 25. Januar 1916

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Die Mischung von Kleinem und Großem, nicht selten in überlegener Gebärde veranschaulicht, ist eine der Lieblingsideen deutscher Romantik, die vielleicht nirgends so glaubhaft sich nachweisen läßt wie in den Operndichtungen, die unter ihrer Herrschaft vertont wurden. Denn dort ist, ohne schwerfällig und abgeschmackt zu sein, das Fremde, das „Große" stets auf die einfache Formel des dunklen Nebenan gebracht; und das ganze Inszenesetzen kann zum mindesten zu einem objektiven Genuß werden, wenn der Verstand seine Tageskriterien ausschaltet und sich unbefangen auf dem Strom der Welt treiben läßt, deren unendliche Melodie eine Leidenschaft und imaginäre Sehnsucht sind. Was Romantik eigentlich sei und welche Tiefe sie habe, erregt so weniger die Aufmerksamkeit als das Erfassen ihres Willens, dieses ungeduldig lodernden Furor, der über die geschichtliche Begrenztheit von knapp 50 Jahren hinaus zwar die Unmöglichkeit seiner Gegenwart schon oft bewiesen hat, aber doch stets herrisch genug geblieben ist, um in der Realität der Musik aufs neue überraschende Siege zu feiern.

Es ist zuzugeben, daß sämtliche Bücher der romantischen Oper mehr als dürftig sind und in ihrer Tragik stets das gleiche praktische Rezept verwenden. Ich glaube auch nicht, daß die rührende Hoffnung mancher ihrer Komponisten auf besser gefeilte Bücher irgendeine psychologische Rechenschaft fordern wollte. Denn ihre Kraft beruhte gerade auf Stoffen, die in sich keine Qual trugen und mit schärfster Zügelung das Individuelle ausschalteten: Das menschliche Los, in irgendeine Beziehung zu Dämonen der Geschichte oder Fantasie gebracht, das genügte allen gleichermaßen als Vorlage, und erst ihre Musik gibt Anlaß zu wirklichen Unterscheidungen, einmal bei diesen Spieldichtern selbst und bis hinauf zu dem zeitlichen Vollender ihres geistig sonderbar klaren Ablaufs, bis zu Wagner. Diese auch durch historische Daten belegbare Kette ist so fest gefügt, daß an jedem einzeln herausgenommenen Glied fast automatisch gezeigt werden kann, wo der Einfluß der Vorgänger aufhört und eigenes Schaffen beginnt. Auch die Erkenntnis der Verknüpfung mit den Nachfolgern fällt nicht schwer.

Für Heinrich August Marschner wird nun jede in lebendigem Beispiel gebotene Neuaufführung seiner Werke zu einem rettenden Vorgang. Daß er seine Zwischenstellung aufgeben und unter die Größten aufrücken solle, ist zwar nicht zu befürworten und auch keineswegs meine Ansicht. Denn er hat den graziösen Schwung eines Karl M. v. Weber nie besessen und fühlt sich deshalb in hellen Räumen nicht allzu sicher. Doch ist er, und das muß bei einem Musiker betont werden, der die Heiterkeit fortwirkenden Theaterglücks nicht genießen konnte, ein ernsthafter und schöpferischer Musiker, von dem Wagner manch lebendigen Begriff übernahm. Der „Fliegende Holländer" z. B. ist ohne das düstere Seelenleben des Vampyr nicht zu denken. Und das sagt immerhin, daß schon Marschners Konzeption ein Kunstwerk darstellt, wenn es auch noch nicht die letzte Überwindung des dämonischen Schicksals bringt.

Unsere Zeit mißt gern das „Moderne" an Altem. Es ist also kein Vorwurf, wenn auch eine Oper nur als Spiegelung dessen gewertet wird, was sie an Künftigem in sich birgt. M. Ehrenhaus hat den Vampyr schon in der „Operndichtung der deutschen Romantik" als das erste Werk angesprochen, das die Nachtseite der Romantik auf die Bühne bringt. Das allein würde eine Wiederaufführung rechtfertigen. Und über Ehrenhaus' Meinung hinaus hat die Karlsruher Erstaufführung gezeigt, daß auch in den Episodenfiguren recht viel Geniales steckt und bis auf die psychologisch und künstlerisch unhaltbare Schlußwendung, die mit dem Verschwinden des Vampyr zu rasch die tragische Hand wegzieht, dramatische Spannkraft

besitzt. Marschner, der Komponist, steht freilich so hoch über seinem Textdichter, daß kein Augenblick der Müdigkeit aufkommt und Schein und Spuk nicht weniger drastisch vertont werden wie die äußerst lebendigen Scherzlieder in dem weitaus bedeutendsten zweiten Akt. Die auf eitle Reflexion hinzielende Pathologie des Buches ist ihm zu einem Quell ursprünglich erfaßter Tonmalerei geworden.

Das Werk widerstrebt allerdings nicht der Tradition der Karlsruher Hofbühne, die in ihren Spielplan seit langem romantische Opern mit Vorliebe aufgenommen hat und über Schwächen des Textes mit leichter Hand hinweggeht. Der szenischen Aufmachung hat so die jahrelange Routine erheblich nachgeholfen. Peter Dumas darf es sich zum Verdienst anrechnen, die Akte recht bewegt und, wo es ging, auch kurzweilig gestaltet zu haben. Der alten Komödie war in der an Gefühlen nicht armen Situation der rechte Raum überlassen; und gut bürgerlich bewegten sich denn auch die Hauptpersonen, von denen Maria von Ernst, Müller-Reichel, Hans Keller und Hans Siewert in erster Linie standen; in der Mitte allerdings Jan van Gorkom, der das Unwahrscheinliche der Vampyrfigur zu einem wirklichen Menschensein verdichtete und stimmlich die Tragik seines Geschehens sympathisch milderte. Den Solisten stand Alfred Lorentz' musikalische Leitung ebenbürtig zur Seite, die für Orchester und Chor Herz und Gefühl so weit und gern aufwandte, als es der musikalisch etwas herbe Stil Marschners zuläßt. Daß das heutige Theater an diesem so gar nicht mehr jungen Kunstgebilde seine helle Freude hatte, verdient besonders gesagt zu werden.



„Genesius“

Von Felix Weingartner

Erstaufführung im Hoftheater zu Karlsruhe am 20. Februar

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

In Tagen, die zu einer Selbstbesinnung wahrhaft deutscher Art unter den Gegenwartskomponisten zwingen, wird der Erstaufführung einer Weingartnerschen Oper doch etwas wie historische Bedeutung zukommen, zumal es sich um ein in der Zeit seines Entstehens stark verkanntes Werk handelt: Es gibt späte Ereignisse, die gegenüber früheren Äußerungen eine sympathische Stellung herausfordern. Der „Genesius“ hat seine — man wird das heute wohl schon so fassen können — opernhistorische Sendung, vielleicht den persönlichsten Versuch darzustellen, einen Weg von Wagners zeittypischer Kunstauffassung und -interpretation zur großen heroischen Oper im Sinne Meyerbeers zurückzufinden. Somit werden sich noch manche Jüngeren an dem Werke bereichern und lernen können, das antiquiert nur deshalb anmutet, weil ein junger Tatenfroher das Unmögliche wagte: die religiöse Erlösung, über die erst die Reife des Alters klarsehen kann, seinem Werk eigen zu machen.

Ich glaube, man hat damals für Weingartners Entwicklung ernstliche Befürchtungen gehegt, in ihm selbst wohl den schauspielernden Helden gesehen, der psychologisch vergriffen ganz im Geiste der Kreuzzugsritter handelt. Hat Weingartner seither selbst bewiesen, daß er keinem Kompromiß verfiel, ist's vielleicht an der Zeit, die störenden Forderungen an sein Werk abzustellen und der sich dort entfaltenden Melodienfülle aufs neue unsere großen Opernhäuser zu öffnen.

Denn das eine hat auch die Karlsruher Erstaufführung erwiesen: Nur der weite Rahmen, ein vorzügliches Orchester und ein disziplinierter Chor können die Einbürgerung bewirken, die man der Oper von Herzen wünschen möchte. Und nur der gewiegteste Regisseur wird mit Erfolg den Kinoszenen und Auftritten des Kinokaisers zu begegnen wissen, die leider sonst im Gegensatz zur Musik das Libretto zu einer unzweifelhaften Parodie herabdrücken. Ich unterschätze die gewaltige Mühe nicht, die man sich gab, das Werk an der Hofbühne heimisch zu machen, doch wäre diesmal von seiten des Bühnenleiters weise Beschränkung auf das Nötigste in den Massenszenen das Richtigere gewesen, und der nachhaltige Erfolg, den in Anwesenheit des Autors das Werk unter Alfred Lorentz' Leitung davontrug, hätte sich durch ausgeglichenere Leistungen in Chor und Orchester noch vertiefen lassen. In steigendem Maße wußte Beatrice Lauer-Kottlar das Christenmädchen uns menschlich näherzubringen, während Josef Schöffel als Genesius doch zu „opernhaft“ blieb, um ausreichend seine nach unserem Begriff immerhin zufällige Bekehrung zu motivieren. Künstlerisch bestanden in kleineren Partien Max Büttner (Diokletian), Gottfried Hagedorn (Cyprianus) und in echtem Temperament Gisella Obárdy-Tercs (Claudia). Das Publikum brachte ausnahmslos den einzelnen Akten Interesse entgegen und rief zum Schluß lebhaft den Komponisten, der sich in seinem Werk wohl stark von andern beeinflußt, aber doch als einer unserer besten ernsten Melodienbildner zeigt.



„Dame Kobold“

Komische Oper in 3 Akten nach Calderons gleichnamigem Lustspiel von Felix Weingartner

Uraufführung im Hoftheater zu Darmstadt am 23. Februar

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Es wäre reichlich sentimental, wollte man das alte Lied von der längst erwarteten, aber noch nicht Leben gewordenen komischen Oper auch heute wieder anstimmen und damit von allem Anfang an dem gestern aus der Taufe gehobenen Werk das Beste wegdisputieren. Es gilt aber doch noch immer der alte Erfahrungssatz, daß man es ebensowenig der Künstlernatur Weingartners zugute halten darf, wenn er etwas, aber nicht viel weiter als seine erfolglosen Vorgänger gekommen ist. Denn objektiv betrachtet, hat er wirklich, was seinerzeit die Lustspielouvertüre nicht vermuten ließ, in der „Dame Kobold“ jene an Mozart geschulte leichte Süße und eingängliche Stimmenführung, der im obersten Grundsatz jedes musikalische Lustspiel nun einmal entsprechen muß. Ob mit diesen günstigen Vorbedingungen, die den Musikgebildeten entscheidend sein können, auch der Charakter der komischen Opernhandlung getroffen ist, wie er der großen Masse des Publikums zusagt, das ist eine Zukunftsfrage und jedenfalls heute nicht obenhin zu beantworten. Denn mit der Begünstigung kritischen Lebenlassens allein ist der zerstörende Zwiespalt von echter Kunst und dauernder Theaterwirkung nicht beseitigt. Man darf nicht vergessen, daß wir seit Mozart nicht anspruchsloser gegenüber der textlichen Aufmachung geworden sind und leider auch nüchterner die dramatische Spannkraft des Stoffes abwägen. Aber so viel steht fest: es ist vom Dichterkomponisten nichts verabsäumt worden, zu einem qualitativ sehr brauchbaren Text seine bisher wohl beste Musik zu schreiben. An Vornehmheit übertrifft das Buch die meisten zeitgenössischen. Es enthält ein nicht nur auf dem spanischen Theater oft erprobtes Schwankmotiv. Wenn die lustige Calderonsche Fassung auch schon früher von Musikern benutzt wurde (Joachim Raff und zuletzt Carl Scheidemantal mit Mozarts Cosi fan tutte-Musik; Carl Reinecke schrieb eine Kobold-Ouvertüre), so ward die Degenkomödie „La dama duenda“ doch erst durch Weingartner zu einer starken, zugleich abschließenden Tat. Denn zweierlei hat er erreicht: Eine bessere, innigere und jedem europäischen Eingeborenen herzlicher zusagende Musik wird der harmlose Vorgang kaum mehr finden. Auf der andern Seite aber wird jeder, der sehen will, nun sofort auch merken, daß stofflich an einem Intriguenstück nichts unverlierbar Klingendes mehr herauszuholen und besser zu retten ist. Sogar das beste spanische Lustspiel hat Grenzen seiner Wirksamkeit.

Weingartner hat natürlich „bearbeitet“; in etwas holprigen Versen, die dem glatten Verständnis zu unsicher sind und eher den Stil des Puppenstücks nachahmen, den geistigen Extrakt Calderons und Cervantes' heraufbeschworen. Die strategische Kunst, das Motivchen, das den Feldzug der beiden Geschlechter in Szene setzt, bleibt als Kern, das Gleiche: der heimliche

Wandschrank, der die verbindende Brücke vom Frauen- zum Männergemach darstellt, zu nächtlichem Spuk übergenug Anlaß gibt und am Ende aller möglichen Grazie als Gegenstück zum Mona Lisa-Motiv über zwei glücklich Verlobte in Fetzen geschlagen wird. Nur fragt es sich, ob die köstlich harmlosen Szenen dem Luxusbedürfnis unsres deutschen Parterres genügen werden. Ob in der Anordnung der doppelten Bühne, die die Bewegungsfreiheit doch sehr einschränkt, das Verständnis erschwert und schließlich auf Situationskomik hinausläuft, jener Humor aufleben kann, der des leidenschaftlichen Untertons nicht entbehrt und vor allem das endliche Zusammenfinden von Mann und Frau nicht von einem argen Zufallsspiel abhängig macht. Weingartner sucht dem Einwand dadurch zu begegnen, daß er seiner Dame Kobold die Neigung zur Weltdame gibt, die aus Angst vor dem Bruch mit festgefügter Sitte ihr Schicksal sich lieber durch naseweises Versteckspiel erfüllen läßt und als Angehörige des schönen Geschlechtes ihres Triumphes so sicher ist, daß der genasführte Liebesgefährte am Schluß nur eben Ja und Amen sagen kann. Im übrigen steckt auch diesem Partner das Lachen in der Kehle, daß er wohl das Gegengewicht zu halten weiß. Auf seiner Seite steht auch noch der lustige Kerl und Diener, der, wie man weiß, im spanischen Theater die Rolle des Arrangeurs der Zärtlichkeiten seines Herrn spielt, hier vielleicht stärker die Mitte der Sache auch durch den Kontrast der Gesinnung darstellen müßte. Denn — und das werden sich die Sänger der dankbaren Partie merken müssen — er ist nicht nur der Narr, der zu Tränen rühren soll.

Vor der kräftigen Sprache der drei Handelnden stehen die andern Nebenfiguren zurück. Ihr Charakter ist auch musikalisch nach einem alten Wort der — der Charakterlosigkeit. Das ist das Kennzeichen der möglichst einfachen Partitur (kleine Besetzung, ohne Posaunen), daß sie ganz auf das Widerspiel der beiden Liebenden sich einstellt und nur noch dem Diener längeres Hausrecht gibt. Lyrisch sehr ansprechend, auch das Schöne (mit Betonung der Melodie) läuft nicht Gefahr, schmalzig und gefühlvoll zu werden. Weingartner gibt das, was im Wagnerschen Sinn etwa als „Gefühlsausdruck“ zu bezeichnen ist, Wagnerisch auch, insofern seine Musik „aus der Vergangenheit bedingt“ ist, sich in Form und Inhalt ganz in den Grenzen Mozarts hält und dadurch schon über die lebendige Wirklichkeit hinaus ein gewisses Anrecht auf Zukunft hat. Denn die famose Ouvertüre wie auch die gehaltvollen Zwischenspiele und die Tanzmusik des dritten Aktes werden wenigstens dem Konzertsaal nicht fernbleiben.

Die Uraufführung stand unter einem günstigen Zeichen. Die szenische Einkleidung ersann Prof. Kurt Kempie so trefflich, daß man kaum von üblichen Theaterdekorationen zu sprechen wagt. Der Komponist hatte die musikalische Leitung selbst übernommen und vor allem im Orchester Vorzügliches erreicht. Die durchweg dankbaren Partien lagen in guten Händen. Lucille v. Weingartner erwies ihren Ruf als gewandte Sängerin in der Rolle der Doña Angela, der sie zum Scherz auch dramatischen Charakter zu geben wußte. Der Held ihres Herzens wurde von August Globerger recht sicher verkörpert, auch im Ton seiner angenehmen Stimme blieb keine Empfindung fremd. Mit tragischem Schrecken fast suchte Leo Schützendorf der Figur des verschmitzten Cosme beizukommen. Blieb er im Spiel etwas ängstlich, so mag es an der Regie im ganzen gelegen haben, die noch kein rechtes Verhältnis zur Darstellung der musikalischen Lustspielfiguren zu haben schien, auch gegen das Problem der Doppelbühne zu kämpfen hatte. Die übrigen Mitwirkenden zu nennen versage ich mir, weil ihr Anteil außer den allerdings auf breiten Raum sich ausdehnenden schweren Ensembles zu unbedeutend ist. Der Erfolg steigerte sich von Akt zu Akt, Weingartner wurde lebhaft gerufen: Ein gutes Zeichen für all die witzigen Geister, die er in seinem jüngsten Werk geweckt, dessen Aufnahme in Darmstadt denn doch tiefere als bloß lokale Bedeutung hat.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im Orchesterverein unter der eifrigen und hingebungvollen, aber auch stark possierlichen und fast grotesken Führung des vortrefflichen Pianisten Professor Pembaur gab es einige bemerkenswerte Erstaufführungen. Ganz besonders interessierte die D moll-Sinfonie für Streichorchester des Stuttgarter Komponisten August Halm, ein dem Modischen gänzlich abgekehrtes, durch und durch gesundes Werk, dessen Inhalt und Form im besten Verhältnisse stehen. Verbogen und verzerrt erschienen danach die Narrenlieder von E. Bornschein, die von den Herren Kammersänger Arlberg und Professor Pembaur (Klavier) sehr gut und närrisch genug vorgetragen wurde. Reichen Beifall fand auch die stimmungsvolle und feingearbeitete Komposition für Streichorchester „Ein Frühlingsfest am Bacchustempel“ von W. Niemann. Weitere Lieder des Herrn Arlberg und eine Serenade von K. Hasse anzuhören verbot uns die inzwischen eingetretene entsetzliche Atmosphäre des Saales.

Einen Sebastian Bach-Abend veranstaltete der Bachverein in der Thomaskirche. Zwei hervorragende Künstler, Herr Professor Straube (Orgel) und Herr Adolf Busch (Violine), bewährten ihren guten Ruf.

Die Sensation des siebzehnten Gewandhauskonzertes war Teresa Carrenjo mit Beethovens Esdur-Konzert und mehreren Stücken von Chopin. Über die Abgeklärtheit und Reife dieser größten Klaviermeisterin der Gegenwart haben wir uns im vorigen Jahre ausgesprochen. Ihre Darbietungen waren restlos vollkommen. Als Neuheit für Leipzig spielte das Orchester unter Nikischs meisterhafter Führung die schon mehrfach hier erwähnten „Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart“ (A dur-Sonate) von M. Reger. Bekanntlich hat Mozart selber schon Variationen eben in seiner Sonate über dies Thema geschrieben. Sie sind anspruchslos und gehen über den Charakter des Themas nicht hinaus, während jene neuen zwar effektvoll gearbeitet sind, aber die Stimmung des Originals mehr und mehr nach dem Schlusse ins Gegenteil umschlagen lassen und zudem die Schlichtheit und Anmut des Themas durch gesuchte Harmonik und dickflüssigen Orchestersatz erdrücken. Ganz übel wird die Sache in der wirklich harmlos beginnenden und auf kurze Strecken genießbaren Fuge, deren letzte Steigerung äußerlich (wie schon in den Hiller-Variationen) durch rhythmische Verbreiterungen gestützt wird und sich in eine greuliche Kakophonie verirrt, deren Geheul einem Mozart tragikomisch vorkommen würde. Alles in allem: raffinierte Mache und Verlogenheit; einer der niedlichsten Einfälle aufgebauscht und verdreht, um Effekt zu machen. Besonders effektvoll und höchst widerwärtig sind diejenigen Variationen, in denen das reizende, lebenslustige Thema zu einem „modern“ sentimentalen Brei verrührt wird. Da zeigt sich vor allem die Sucht, tiefsinnig zu erscheinen, und die Absicht, „interessante“ Musik zu machen: Das Publikum fand Gefallen an der Sache und rief Herrn Professor Nikisch, der ihr seine ganze, glänzende Kunst gewidmet hatte, mehrfach hervor.

Einen erfolgreichen Liederabend gaben Frau Aline Sanden und Herr Ernst Possony mit Gesängen von Brahms, Wolf und Strauß.

F. B.

Rundschau

Kreuz und Quer

Altenburg. Im dritten Abonnementskonzerte der Herzoglichen Hofkapelle (Leitung Hofkapellmeister Groß) fand ein neues Konzert F moll Op. 8 für Klavier und Orchester von Theodor Blumer d. J. nach dem virtuosen Vortrage des Komponisten starken Beifall.

Bad Elster. Zum Dirigenten der Altenburger Hofkapelle während ihrer musikalischen Tätigkeit in Bad Elster wurde Kapellmeister Olsen (Dresden) gewählt.

Berlin. Hugo Kauns dritte Sinfonie (E moll) hatte bei ihrer Erstaufführung in Berlin großen Erfolg, der in dem vielfachen Hervorruf des Komponisten zu lebhaftem Ausdruck gelangte.

Bremen. Otto Taubmanns neue Kantate „Kampf und Friede" für gemischten Chor, Altsolo, Orchester und Orgel erlebte am 15. Februar im neunten Philharmonischen Konzert in Bremen ihre Uraufführung. Durch Professor Wendel ausgezeichnet zur Wiedergabe gebracht, errang sich die Neuheit einen großen, in vielen Hervorrufen der Ausführenden wie des anwesenden Komponisten gipfelnden Erfolg. Eingehenden Bericht bringt eins unserer nächsten Hefte.

Budapest. Mit dem Berliner Pianisten Ernst v. Dohnanyi wurden Verhandlungen eingeleitet, um ihn für eine Professur an der Budapester Musikakademie zu gewinnen.

Dresden. Auf Veranlassung des Dresdner Wirtschaftlichen Verbandes Konzertierender Künstler hat sich jetzt auch das Präsidium der Bühnengenossenschaft in Berlin mit der Frage der unentgeltlichen Mitwirkung von Künstlern in Wohltätigkeitskonzerten befaßt und diese Angelegenheit sämtlichen Bezirksverbänden im Reiche unterbreitet, wodurch ein einheitliches Vorgehen im weitesten Umfange gesichert sein dürfte.

Gotha. Am 16. Februar wurde im Gothaer Hoftheater von den vereinigten verstärkten Gothaer und Meininger Hofkapellen unter Leitung von Hofkapellmeister Alfred Lorenz die erste Thüringer Aufführung der Alpensinfonie von R. Strauß veranstaltet.

— Télémaque Lambrino wurde anläßlich eines Beethoven-Abends in Gotha durch den Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha mit der Silbernen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

Graz. Leopold Wegschaider, der Nestor der steirischen Sangwarte, ist am 5. Februar in Graz gestorben. Er gehörte seit dem Jahre 1855 dem „Grazer Männergesangverein" an, den er durch Jahrzehnte als Chormeister von Erfolg zu Erfolg führte. Durch die ruhmreichen Sängerfahrten nach Deutschland, nach der Schweiz und Italien wurde Wegschaider auch im Auslande bekannt. Von 1869 bis 1892 war er auch der Sangwart des

„Grazer Singvereines“ gewesen und übte auch in dieser Stellung einen entscheidenden Einfluß auf das gesteigerte Kunstleben der Murstadt aus. Als Tondichter hatte sich Wegschaider vielfach betätigt. Seine Chorwerke und äußerst geschickten Einrichtungen für Männerchor wurden gerne gesungen und brachten dem Meister verdiente Anerkennung. J. Sch.

Leipzig. Rüstige Weiterarbeit auf allen Gebieten der Musik bewiesen abermals Breitkopf & Härtels Mitteilungen, von denen soeben Nr. 18 erschienen ist. An der Spitze dieser Nummer wird eine neue instruktive Ausgabe von Joh. Seb. Bachs Klavierwerken angekündigt, für die Ferruccio Busoni als Herausgeber und Egon Petri als Mitarbeiter gewonnen sind. Ferner wird H. Zilchers Deutsches Volksliederspiel, das in München außerordentlichen Beifall gefunden hat, als erschienen angekündigt. Das Werk vereinigt 16 deutsche Volkslieder aus „Des Knaben Wunderhorn“, die in ihrer Gesamtheit ein Abbild deutschen Wesens geben. Zu deutschen Kriegs- und Soldatenliedern und mit neuem, zeitgemäßem Texte versehenen geistlichen Gesängen für Kirche und Haus gesellen sich allerlei billige Ausgaben der Edition Breitkopf (Volksausgabe Breitkopf & Härtel), in die nach Heimfall der Verlagsrechte jetzt auch ein Franz Abt-Album mit 16 seiner beliebtesten einstimmigen Lieder, ein Hiller-Klavieralbum und zwei Gustav Merkel-Klavieralbums aufgenommen sind. Einem im Stillen wirkenden Künstler und Musikforscher, dem Kirchenmusikdirektor Bernhard Friedrich Richter, widmete A. Heuß einen besonderen Artikel, in dem jener scherzweise „die wandernde Musikgeschichte Leipzigs“ genannt wird. Der 50. Geburtstag von Jean Sibelius und der 60. Geburtstag von Christian Sinding und Guido Adler gaben Veranlassung, diese hervorragenden Männer in besonderer Würdigung zu ehren. Auch der Künstler, die um die Jahreswende heimgegangen sind, des Professors Alban Förster in Neu-Strelitz und Iwan Knorrs, des Direktors von Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M., wird gedacht.

Regensburg. In dem Ehrentempel deutscher Größe, der Walhalla, wird auf Anordnung des Königs von Bayern jetzt Johann Sebastian Bach den ihm gebührenden Platz finden. Mit der Ausführung der Büste wurde Prof. Fritz Behn-München von der Staatsregierung beauftragt.

Sondershausen. Fürstliches Konservatorium. Die Aufnahmeprüfung für das Sommersemester findet Donnerstag den 27. April statt.

Weimar. Die Großherzogliche Musikschule in Weimar (Direktor: Professor W. v. Baußnern) veranstaltet in diesem Schuljahre unter Mitwirkung ihrer Lehrer zwei Konzerte mit Werken zeitgenössischer Tondichter. Das erste Konzert (am 1. März) bringt Werke von älteren Tondichtern unserer Zeit, das zweite (nach Ostern) soll der jüngeren Generation gewidmet sein.

— Hofkapellmeister Raabe wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Grund einer Arbeit über die Entstehungsgeschichte der Orchesterwerke Franz Liszts magna cum laude zum Doktor promoviert.

Wiesbaden. Im zehnten Konzert des Kurhauses in Wiesbaden hatte die Uraufführung eines der Zeit und ihren Strömungen Rechnung tragenden, „Totenklage“ genannten Orchesterwerks von Bernhard Scholz unter Leitung von Musikdirektor Schuricht starken Erfolg.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 10

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 9. März 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bearbeitungen musikalischer Werke

Von Dr. **Max Unger**

II. (Schluß)

Endlich müssen noch der Bearbeitungsmöglichkeit von Liedern ein paar Betrachtungen gewidmet werden. Hier wird man im allgemeinen zwei große Abteilungen zu unterscheiden haben: die Bearbeitungen der Singstimmen und die der Begleitungen. Von den Übertragungen der Singstimmen auf Instrumente war bereits die Rede; daher braucht hier nur kurz auf die Bearbeitung von Gesangswerken wiederum für Gesang eingegangen zu werden. Dabei kann es sich hauptsächlich nur um zwei verschiedene Arten handeln: die Bearbeitung von Einzelmelodien zu mehrstimmigen, besonders Chorsätzen und umgekehrt. Die letzte Art, die Übertragung von Chören für einstimmigen Gesang mit Begleitung, ist, vornehmlich wenn es sich um wertvolle, der allgemeinen Verbreitung würdige Werke handelt, aus den zur Genüge auseinandergesetzten Zweckmäßigkeitsgründen statthaft. Die Bearbeitung von Einzelliedern zu Chören wird aber seltener erlaubt sein. Da wird es der gute Geschmack ohne weiteres verbieten, sogenannte „Kunstlieder", also solche Stücke, die der Tondichter mit besonderer Rücksicht auf die künstlerisch gebildete Einzelstimme erfunden hat, für Chorgesang zu übertragen. Seltene statthafte Ausnahmen bestätigen hier, wie in allen anderen angeführten Fällen, die Regel. Unmöglich werden aber solche Übertragungen von Liedern sein, deren Textinhalt der Bearbeitung im Wege steht, also etwa: Epische Gesänge, deren Worte die Ich-Person verwenden, Wiegenlieder, wie überhaupt jede Art ausgesprochener Frauenlieder für Männerchor u. a. Statthaft sind hingegen solche Übertragungen von Volks- und volkstümlichen Liedern für jedes Gebiet der Chorliteratur auch dann, wenn hier die Ich-Person benutzt wird (vorausgesetzt natürlich, daß nicht ein durchaus nur von Frauen denkbarer Text für Männerstimmen oder umgekehrt übergeschrieben wird). Bei solchen Volksgesängen (häufig sogar Balladen in der Ich-Person) nimmt der unverbildete Geschmack den Chor als Mittler gemeinsamen Denkens und Fühlens hin, wie etwa singende Turner, Soldaten, Wanderer, Winzerinnen, Spinnerinnen usw. Daher stellt ein Kritiker sich und seinen Geschmack selbst bloß, wenn er etwa an einem für Männerchor gesetzten oder bearbeiteten Ständchen Anstoß nur deshalb nimmt, weil es nur von einer Person gesungen werden dürfte.

Die Frage nach der Bearbeitung von Begleitungen gilt hauptsächlich der Instrumentierung. Für deren Statthaftigkeit ist, wie für die der Bearbeitung von Instrumentalwerken überhaupt, der Leitsatz maßgebend: 1) Erlaubt, ja geboten ist die Bearbeitung (Instrumentierung) von Begleitungen, die so instrumental erfunden sind, daß sie geradezu nach dem Orchestersatz verlangen; 2) angängig die Instrumentierung nicht wesentlich aus dem ursprünglichen Instrument heraus erfundener Begleitungen; 3) unstatthaft die Bearbeitung von Begleitungen, die so unmittelbar aus dem ursprünglichen Begleitinstrument heraus erfunden sind, daß ihre Instrumentierung eine Einbuße bedeuten würde. Beispiele: Zu 1) die Instrumentierung von R. Wagners Wesendonkgesängen (zum Teil vom Meister selbst instrumentiert) war nicht nur am Platze, sondern sogar erwünscht, da die Begleitung die instrumentale Gewandung geradezu erforderte. Zu 2) wären besonders Bearbeitungen von Liederbegleitungen anzuführen, deren Tonsetzer keine stark ausgeprägte instrumentale Erfindung oder Beherrschung des ursprünglichen Satzes bekunden; es handelt sich hier also vornehmlich um Tonsetzer zweiten, dritten oder minderen Grades, deren Werke nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können oder minderwertige Alltagsware sind. Zu 3) ist zu gedenken des Unfuges, so unmittelbar aus dem Klavier heraus erfundene Begleitungen wie die Beethovenscher, Schubertscher, Schumannscher und Brahmsscher u. a. Gesänge für großes oder kleines Orchester zu setzen. Unglaublich, daß es vorkommen konnte, ein so weltabgewandt erdachtes Stück wie Beethovens Adelaïde in den Leisten des machtvollen Orchesterklanges zu spannen.

Daß natürlich hier und da ein Tondichter die hier erläuterten Richtlinien unbeachtet gelassen hat und ein eigenes Werk, das sich danach nicht zur Bearbeitung eignen würde, dennoch selbst überarbeitet hat, ändert an diesen Erwägungen nichts. Der Meister darf die Form zerbrechen, besonders dann, wenn er sie selbst geschaffen hat. Für die Bearbeiter fremder Werke kann ein solches, übrigens seltenes Vorbild von Meistern aber keinesfalls als Entschuldigung für unstatthaftes und geschmackloses Tun gelten.

Aus dem Leipziger Musikleben

Ibsens „Peer Gynt" wird jetzt im Neuen Stadttheater in Leipzig mit der Musik von Grieg wiederholt gegeben und erzielt bei fast jeder Aufführung ein ausverkauftes Haus. Ausnahmsweise lassen wir mal einem „Draußenstehenden" das Wort. Der bekannte hervorragende Kritiker Prof. Friedr. Kummer schreibt im Dresdener Anzeiger: Eine Wiederholung, die wir zu sehen Gelegenheit hatten, gibt uns Veranlassung, auf diese Vorstellung, namentlich nach ihrer szenischen Seite, mit einigen Worten zurückzukommen. Wer sich nicht hartnäckig gegen die Vorzüge und das Verdienst dieser Peer Gynt-Aufführung verschließt, muß anerkennen, daß Max Martersteig mit dieser Einstudierung eine glänzende Leistung vollbracht hat, die in Kriegszeiten doppelt hoch einzuschätzen ist. Es hat in Leipzig vielfach an der herzlichen Anerkennung für diese außerordentliche künstlerische Darbietung gefehlt. Ein Draußenstehender aber muß sagen, daß Leipzig vollen Grund hätte, stolz auf solche Leistungen zu sein. Die szenischen Bilder des norwegischen Hochlandes, von der Drehbühne mit einwandfreier Schnelligkeit und Sicherheit hervorgezaubert, waren von großer Schönheit. Spukhafter, unkörperlicher wünschte man die Trollszene. Die Hauptschwierigkeit bleibt der vierte Akt. Wenn man das Werk sieht, schwankt man immer wieder, ob man die Beibehaltung diese Aktes wünschen soll oder nicht. Der Zuschauer, nicht zuletzt auch der Darsteller, ist ermüdet von der gewaltigen Anspannung, und leicht ist er geneigt, den Akt der Wanderfahrt Peer Gynts zu opfern. Dennoch kommt die ersühnende Wirkung des fünften Aktes erst dann zur vollen Geltung, wenn man Peer Gynt im Wirrsal der Sünde als Schiffbrüchigen bildlich und wirklich stranden sieht. So bleibt nur zweierlei übrig: eine Prologfigur auftreten zu lassen, die von Peer Gynts Taten bloß erzählt, was aber nur Notbehelf ist und der Anschaulichkeit entbehrt, oder aber nur die Szenen in Afrika, in der Wüste, im Harem, im Irrenhaus zu Kairo und endlich den Schiffbruch in Norwegen noch mehr als jetzt nur als „Bilder" zusammenzudrängen. Kurt Stieler war als junger Peer Gynt prächtig, als älterer Peer Gynt verlor er den festen Standpunkt zum Charakter. Das Orchester spielte unter Otto Lohse die Musik von Edvard Grieg voll romantischer Schönheit und Weichheit. Mit einem großen, starken Eindruck und voller Bewunderung schied man von dieser Aufführung.

Achtzehntes Gewandhauskonzert. Durch irgendwelche Widrigkeiten, die wir nicht kennen, hätte Leipzig beinahe seinen bedeutendsten Meistersänger, Alfred Kase, um dessen Besitz wir beneidet werden müssen, verloren. Es ging darüber ein Gerede in der Stadt. Für die öffentlichen Beurteiler aber ist es wertvoll, außerhalb des Geredes zu stehen und von den Banausen, die in solchen Dingen so oft am Werke sind, nichts zu wissen. Um so besser können sie, da sie Namen und Personen nicht kennen, von der Sache reden. Und diese Sache ist die, daß Kase unter allen Bühnen- und Konzertsängern der Gegenwart mit an erster Stelle zu nennen ist. Seine Baritonstimme ist eine der schönsten, über die Deutschland zurzeit verfügt, und ihre künstlerische Behandlung, ihre Technik, nicht nur rein tonlich und musikalisch, sondern auch im Hinblick auf Vortrag und Gestaltung, überhaupt auf Verinnerlichung und Vergeistigung, steht auf bewundernswerter Höhe. Das zeigte sich wieder im achtzehnten Gewandhauskonzerte, in welchem Kase mit mehreren Gesängen aus Arnold Mendelssohns „Pandora" und einem neuen Liede „Klage" von H. Pfitzner alle seine Vorzüge glänzend zur Geltung brachte. Nach Gebühr gefeiert, mußte er Pfitzners geschickt gemachte, reißerisch efektvolle „Klage" wiederholen. „Lipsia vult exspectari" ist (nach manchem Geschehenen) kaum noch richtig. Aber daß Leipzig durchhalten kann — immer noch über endgültig bestimmende Leute von Besinnung und Wissen verfügt —, scheint der Fall Kase gottlob zu beweisen. im übrigen brachte der Abend noch bemerkenswerte Neuheiten: eine „alte" und eine „neueste". Am meisten überraschte die alte: Joachim Raffs Programmsinfonie „Im Walde", die noch ganz frisch wäre, wenn sie ordentlich beschnitten würde. Wenn man das handwerksmäßige Musizieren (besonders die „wilde Jagd" im Finale) wegnimmt, bleibt ein genügender Kern poetischer Musik übrig. Der erste Satz mag trotz aller neuweimarischen Einflüsse klassizistisch anmuten, die eigenen Einfälle und der dichterische Ausdruck sind unbestreitbar. Die beiden Mittelsätze sprechen unmittelbar für sich. Dem kompositionstechnischen Können verbindet sich hier die schönste Inspiration. Das Bedeutendste aber bringt (nach schwächlich formalistischer Verirrung) der feierlich romantische, wundersam klingende und singende Schluß der Sinfonie, die endlich wieder einmal hervorgeholt zu haben Herrn Professor Nikisch (oder der Kriegszeit) als besonderes Verdienst anzurechnen ist. Als „Neuestes" hörten wir eine „Musik am Abend" von Paul Graener, dem in Halle lebenden Komponisten der Opern „Don Juans letztes Abenteuer" und „Das Narrengericht". Er ist noch ein Werdender: beeinflußt von R. Strauß und französischen Impressionisten, aber doch nicht so sehr, daß er nicht bei der eigenen Sache bliebe. Diese Sache freilich ist ein uferloses Musizieren. Für Farbenmischung hat Graener Vorliebe und auch Talent. Aber gerade ein derartig veranlagter Komponist ist vor Modernitis zu warnen. Der Fall ist so ähnlich wie bei Schreker. Es scheinen gleiche Begabungen vorzuliegen. Am gefährlichsten kann es ihnen werden, wenn sie Effekt machen wollen. F. B.

Frl. Käte Hörder gab im Feurichsaale einen Liederabend mit bestem Erfolge. Sie ist im Besitze eines leicht ansprechenden, vortrefflich geschulten Soprans, den sie mühelos die höchsten Gipfel erklimmen lassen kann. Zudem singt Frl. Hörder aus gutem Geschmack und feinem Verständnis. Die Auswahl ihrer Lieder war nicht zu beanstanden, da sie sich ohne Ausnahme auf einem Gebiete bewegten, auf dem ihre Stimme heimisch ist: auf dem Gebiete des Frischen, Leichtbeweglichen. Mozarts „Mia speranza" und Lieder von Wolf, H. Pfitzner und R. Strauß gelangen ihr besonders gut. Am Flügel saß als mitfühlender, sattelfester Begleiter Herr Max Laurischkus. —

Ein Konzert in der Andreaskirche — vom Organisten dieser Kirche, Herrn Königl. Musikdirektor Otto Kirmse veranstaltet — bot viel Schönes. Zunächst seien neben Herrn Dr. Hans Philipp, der mit seinem volltönenden, weittragenden, ungemein warm und dabei doch kräftig klingenden Tenor außerordentlich gefühlsinnig und vornehm im Vortrag eine Arie aus dem „Elias" und Lieder von Beethoven sang, die Violinistinnen Fr. Elisabeth und Fr. Agathe Philipp genannt, die auf zwei herrlichen Instrumenten aus den geheimnisvollen Werkstätten der alten berühmten Meister ein Andantino von Pergolese und das Largo aus Bachs D moll-Konzert für zwei Violinen vermittelten. Beide Damen stehen technisch und künstlerisch auf einer hohen Stufe, spielen tadellos rein, geschmackvoll und mit herzenswarmer Empfindung. Es wäre zu begrüßen, wenn diese beiden „Veilchen im Verborgenen" mit dem süßen Duft ihrer schönen reifen Kunst mehr als bisher die Öffentlichkeit erfreuen würden. Die Hofopernsängerin Frl. Helene v. Neudegg, herzogl. sächs. Kammersängerin aus Altenburg, spendete ein Arioso aus dem „Saulus" und Lieder von Frank und Gulbins. Auch sie ist eine Künstlerin von Rang. Ihre schöne Altstimme klingt warm und beseelt, der Vortrag ist von reinstem, edelstem Empfinden getragen. Unter Leitung des Königl. Musikdirektors Herrn Wohlgemuth steuerte die Leipziger Singakademie zwei Chöre aus Zöllners „Luther" und „Mädchen, Bursche, Weiber, kommt, unser wartet süßer Schlaf" aus Haydns „Schöpfung" bei. Der trefflich disziplinierte Chor sang auch diesmal mit gewohnter Sauberkeit und feinster Schattierung. In die Begleitung der Solostücke und Chöre hatten sich die Herren Musikdirektor Kirmse und Universitätsorganist Ernst Müller redlich geteilt. —

Frau W. Kewitsch gab im Kaufhaussaale einen Liederabend. Sie bot u. a. eine Anzahl Gesänge von Wilhelm Rinkens. Diese sind zunächst interessant besonders für den Musiker, der
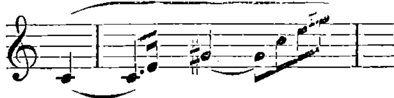
sich an zahlreichen feinen Zügen der Rhythmik und Harmonik erfreuen wird; sodann kommt hinzu ein wirkliches Empfinden, eine Liebenswürdigkeit der musikalischen Sprache, die sofort für die Kompositionen des Eisenacher Kantors einnimmt. Der Komponist begleitete die Sängerin sehr feinsinnig und musikalisch. Frau Kewitsch glückt am meisten alles Zierliche, Leichtbewegte; für dramatische Schlagschatten fehlt ihrem Organ die voll ausladende Kraft. M.

Musikbriefe
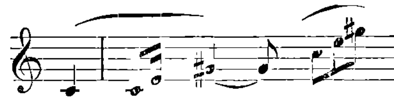
Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Meine letzte Referatsperiode zeichnete sich durch eine Überfülle von Sinfoniekonzerten aus. Ich erwähne deshalb nur das, was besonders hervorragte oder sonst ungewöhnlich war. Da stand ein von S. v. Hausegger mit dem Philharmonischen Orchester besorgtes obenan. Es enthielt nur drei Werke, dauerte dennoch zwei und eine halbe Stunde und fesselte trotzdem bis zum letzten Augenblicke. Gleich die Eröffnung mit der Ouvertüre zu Glucks Iphigenie in Aulis fiel so aus, daß man sich reinster Bewunderung hingab. Das Werk stand monumental und stilvoll wie ein antiker dorischer Tempel da. Und dann folgte eine nicht minder große Leistung, indem Conrad Ansorge Beethovens Esdur-Konzert spielte. Da war alles große Linie und höchste Vollendung. Aber auch der Dirigent nahm sich des Orchesters mit einer Hingabe an, als ob er eine Sinfonie zu dirigieren hätte. Ansorge erspielte sich schon als Jüngling mit diesem Konzerte einen Preis auf dem Leipziger Konservatorium, als er dort noch Carl Reinecke zum Mentor hatte. Von solch gediegener Grundlage aus wuchs er durch Liszts Schule hindurch in die Höhe hinein, die jetzt seinem künstlerischen Wesen eigen ist. Seine Nachschöpfung dieses Konzertes gehörte zu jenen seltenen Leistungen, die dem Kritiker unvergeßlich bleiben. Danach kam Liszts Faust-Sinfonie. Es war die zweite Aufführung in dieser Saison und ließ die erste weit hinter sich. Hier triumphierte Hauseggers Dirigiertalent. Und weil diese Aufführung so bedeutend, so wahrhaft kongenial war, sei sie einiger kritischer Bemerkungen gewürdigt. Im dritten Takte des Anfangs binden die zweiten Violinen so:



Das durfte keineswegs in folgende zwei Teile zerschnitten werden, wie es auch an Parallelstellen und somit wohl mit Absicht geschah:



Im zweiten Satze erstickte vom Buchstaben T an die Figuration der ersten Violine die darunter liegende Themenmelodie, und nach dem Buchstaben X war der Triolenrhythmus der Violinen verwischt. Dergleichen ist eine gerade bei Streichern, und zwar selbst in Streichquartettabenden, häufig zu beobachtende Schwäche; bei Pianisten kommt sie weniger vor. Im Schlußsatze nun geriet der temperamentvolle Dirigent in ein Tempo, das die Ausführung gewisser schnellster Figuren unmöglich machte. Glücklicherweise betraf das Partien, wo es der allgemeine Lärm gleichgültig läßt, ob solche Stellen überhaupt gespielt werden oder nicht. Der Schluß, in dem der Eschkesche Männerchor seinen Mann stand, fiel so aus, daß er den Hörer in eine andere, bessere Welt entrückte.

In Wolffs neuntem Philharmonischen Konzerte führte Nikisch Hauseggers sinfonische Dichtung „Wieland der Schmied" auf. Erst Strauß und die Königl. Kapelle mit Barbarossa, dann Nikisch und das Philharmonische Orchester mit Wieland — besser kann's sich so ein Komponist wahrlich nicht wünschen! Er fand auch als solcher enthusiastische Hörer, während ich selber weder zum Gefolge Wielands noch Barbarossas gehöre. Dagegen begeisterte mich die wundervolle Reproduktion von Tschaikowskys Pathetischer Sinfonie am selben Abend. Fast gleichzeitig hörte man auch des russischen Meisters Emoll-Sinfonie wieder, diesmal vom Blüthnerschen Orchester unter Scheinpflug. An beiden Stellen war der Erfolg groß. Scheinpflug erfreute außerdem durch die während des Krieges selten gewordene Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz. In beiden Konzerten traten zudem Pianisten auf: bei Nikisch die tüchtige Russin Vera Schapira aus Wien, die das in dieser Saison bereits abgespielte Esdur-Konzert von Liszts brachte, und im Blüthnersaale der Wunderjunge Erwin Nyiregyhazi, über den die Zukunft entscheiden mag. Diese Wunderkindlichkeit wird allgemach so alltäglich, daß auch das Publikum wohl bald das Wunder als die Regel begreifen wird. Im besondern machte nun aber gerade dieser Knabe den besten Eindruck. Sein Vortrag des Schumannschen Klavierkonzertes war durch und durch musikalisch, sein Anschlag natürlich und nicht auf vorfrühe Kraftmeierei dressiert. Man kann sich den Namen immerhin merken.

Nach dem freundlichen Erfolge eines Violoncellstückes ließ die Wiener pseudonyme Komponistin Lio Hans durch Werner Wolff und das Philharmonische Orchester eine ganze Kollektion ihrer Produkte los. Es war viel Lärm (wirklicher!) um nichts. Die als Einleitung gespielte Jupitersinfonie von Mozart schlug alles. Um so besser schnitt Max Fiedler als Komponist ab. Er dirigierte bei den Philharmonikern seine Lustspielouvertüre, ein Meisterwerk, das nicht nur in der Form, der thematischen Arbeit und Instrumentation, sondern auch durch eine frisch erfindende Phantasie für sich einnimmt. So vertrug es wohl die Nachbarschaft von Schumanns Cdur-Sinfonie und Brahms' Hmoll-Trio, in dem Fiedler die Klavierstimme so echt kammermusikalisch ausführte, wie es einem ehedem in Leipzig unter Carl Reinecke schon in jungen Jahren zur zweiten Natur gemacht wurde. Und das Wurzeln in solchem Boden erhält ein ganzes langes Künstlerleben hindurch gesund. Bedauernswert, daß Fiedler in den eigenen Sinfoniekonzerten so ganz mit seinen Werken zurückhält. Auch das dritte ließ nichts davon hören. Es brachte Wagners Meistersingervorspiel, Rich. Straußens Don Juan und Brahms' erste Sinfonie. Man sieht, die alte Leipziger Schule läßt auch eine Entwicklung zu, die der Vielseitigkeit unserer turbulenten Gegenwart gerecht wird. Fiedler bewegt sich darin mit einer frischen Elastizität, die Hörer wie Spieler gleich anregt. Seine Großzügigkeit soll an Hans Richter erinnern. Ich selber habe letzteren leider nur einmal im Konzertsaale gehört; wenn da aber durchaus verglichen werden soll, so möchte ich Fiedler in die Mitte von Steinbach und Nikisch bringen, deren beiderseitige Eigenart sich in ihm, auf ein dem Extreme fernes Maß gemindert, vereinigt. Jedenfalls ist es begreiflich und sachlich begründet, wenn der Dirigentenname Fiedler bis weit über den Ozean hin, im geistesvornehmen Boston wie im romantischen San Francisco einen resonanten Klang hat.

Robert Schumanns Sinfonien, von denen ich soeben derer in Cdur gedachte, werden hier zu wenig gespielt. Auch seine Ouvertüren waren als recht seltene Gäste da: die zur unglücklichen Oper Genoveva, mit der C. M. Artz sein letztes Sinfoniekonzert begann, und die zu Manfred, mit der Rudolf Gerhard Schulz das seinige eröffnete. Dieser noch junge Dirigent war ihr aber noch nicht gewachsen. Auch Bruckners dritte Sinfonie gelang ihm nicht besonders. Mit diesem Werke war der Wiener Kapellmeister Ferdinand Löwe anders auf dem Posten. Kein Wunder, denn die Pflege der Brucknerschen Kunst ist diesem

hervorragenden Musiker von früh an Lebensaufgabe gewesen! Man schaute hier in das Werk hinein wie in die Abgrundtiefe eines klaren Alpensees. Auch in der dazu gegebenen C moll-Sinfonie von Brahms erlebte man eine wahrhafte Kunstoffenbarung. Ein weiterer fremder Dirigent, der ebenfalls mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, erschien in Heinrich Schulz. Da war Hugo Kauns dritte Sinfonie (E moll) die Hauptsache. Das große Werk hinterließ hier denselben Eindruck wie bei seiner Uraufführung in Cassel. Besonders gefiel der langsame Satz, sonst die landläufige Schiffbruchsstelle der modernen Komponisten. Mir fiel bei der Gelegenheit wieder Kauns dickflüssige Orchesterfarbe auf, die eine Grundeigenschaft seines tondichterischen Wesens zu sein scheint. Vor der Sinfonie sang Anna Reichner-Feiten mit ihrer großen, schönen Mezzosopranstimme noch eine Reihe Kaunscher Lieder. Zwei darin (Frühlingsmärchen, In deiner Liebe) waren neu und hatten gleich den älteren viel Erfolg. Als sinfonischen Schlußstein füge ich das sechste Abonnementskonzert der Königl. Kapelle an, mit dem Rich. Strauß eine typische Probe moderner Musikquantität gab. Zwei Sinfonien und dazwischen noch drei andere Orchesterwerke. Vom unvermeidlichen Beethoven war die C moll-Sinfonie da, das harmlose Nichts der Wiener Tänze, dann aber die hübsche, viel zu selten gespielte Ouvertüre zu König Stephan. Ihre Aufführung erschien als eine schöne, nicht an Extravaganzen krankende Leistung. Das Hauptwerk, sowohl an sich wie hinsichtlich der ideal vollkommenen Reproduktion, wurde aber dennoch in Raffs noch seltener gewordenen Waldsinfonie gesehen, und Liszts sich anschließender Orpheus war auch ein glücklicher Griff. Das Beste zuerst, sagt man; und in der Tat war diese erste Hälfte des Konzertes ein Punkt, in welchem die schaffenden und nachschaffenden Kräfte als völlig eins erschienen, wo sie die menschenerreichbarste Kunstrealität darboten.

Auf dem Gebiete der Oratorienmusik fand abermals eine Aufführung von Händels Judas Maccabaeus statt, diesmal durch den Königl. Domchor. Sonderbar, daß Händel jetzt im Zusammenhange mit der Kriegszeitströmung so sehr von den Nurdeutschen betont wird! Abgesehen von dem Umstande, daß er sich in England naturalisieren ließ und nur englische Oratorientexte komponierte, fühlte er sich auch ganz als Engländer. Chrysander, sein klassischer Biograph, bemerkt das nachdrücklich. „Händel betrachtete sich als Untertan des englischen Monarchen und suchte eine Ehre darin, solches vorkommenden Falls zu betätigen." So ist Bd. II S. 225 zu lesen, und dann folgt ein beweisendes Beispiel dazu. Händels Kunst, die auch 39 italienische Opern umfaßt, ist international. Ihr gegenüber ist weit eher Bachs Lebenswerk als spezifisch deutsch anzusprechen, wenn man diesen Standpunkt gegenwärtig durchaus behaupten zu müssen glaubt. Ähnlich Händel und Bach wird auch Brahms in Berlin unablässig wiederholt. Die Aufführung, die Bruno Kittel mit seinem Chore, dem Philharmonischen Orchester und Berta Gardini-Kirchhof und Anton Sistermans als Solisten von der Nänie und dem Deutschen Requiem veranstaltete, muß aber dennoch wegen ihres ausgezeichneten Ausfalles erwähnt werden. Der große Kittelsche Chor gehört jetzt zu den besten Deutschlands. Im Chorliedergesange fand ebenfalls eine außergewöhnlich gute Darbietung statt durch den katholischen St. Ursulachor unter E. Göttes Leitung. Es ist ein Frauenchor, der aus den Oberklassen eines Mädchenrealgymnasium und Lyceum gebildet ist. Das Programm griff auch auf den Liederschatz vergangener Jahrhunderte zurück.

Auch bezüglich der Kammermusik muß ich mich diesmal kurz fassen. Hjalmar v. Dameck gab mit seinen treuen Genossen seinen zweiten Abend und leitete ihn seiner guten Gewohnheit gemäß mit einem alten Werke ein, einem Kammerkonzerte in A dur, das Geminiani (1667—1762) nach Corellis Kammersonate Op. 5 Nr. 9 bearbeitet hat. Das kurze, ganz im Wohllaute der Melodie schwimmende Stück interessierte sehr. Dann folgte das Klavierquintett in C moll Op. 54 von Robert Kahn, mit dem Komponisten am Klaviere. Es ist mit Violine, Klarinette, Horn und Violoncell gesetzt, läßt aber die bekannten Vorzüge dieses Königl. Hochschulmeisters vermissen. Zudem sind die beiden Bläserstimmen mit bemerkenswertem Ungeschick gesetzt. Sie klingen nicht. Wie anders wirkte da die Klarinette in Mozarts beliebtem Quintette, das den schönen, von der besten musikalischen Gesellschaft besuchten Abend beschloß! Weit besser als Robert Kahn fuhr ein anderer Meister aus dem Kgl. Akademiekreise mit seiner jüngsten Neuheit: Friedrich Gernsheim, dessen Streichquintett Op. 89 (Es dur) Karl Klingler in seiner zweiten Quartettsoirée uraufführte. Die Frische dieses hochbetagten Tondichters erinnert an den unvergeßlichen Carl Reinecke, der einst seinen 80. Geburtstag im Leipziger Gewandhause durch die Uraufführung eines neuen Klaviertrios mit Klarinette und Viola feierte und darin selber die Hauptstimme mit der warmbeseelten Technik eines Dreißigjährigen spielte. Gernsheim hat sein neues Werk mit zwei Violoncellen geschrieben und die klanglichen Gefahren dieser Instrumentenwahl dadurch vermieden, daß er das erste Violoncell tunlichst in der Bratschenlage hielt. Am gelungensten erschienen uns die ersten beiden Sätze (Allegro und der scherzoartige Teil). Bemerkt wurde ferner, daß der Stil hie und da moderne Züge aufweist, was auch bereits in Gernsheims Te Deum, der amtlichen Gelegenheitskomposition zur königlichen Geburtstagsfeier, auffiel. Wenigstens jenen „gutgesinnten" Leuten, die dabei waren, denn in Berlin haben alle Akademie- und Hochschulaufführungen eine nur allzu berechtigte Scheu vor der Öffentlichkeit an sich. Darüber ist sogar schon im preußischen Landtage geredet worden. Auch ich werde noch einmal darüber zu reden haben, wende mich für diesmal aber wieder zur Kammermusik zurück. Wie in Karl Klingler ein Hauptschüler Joachims am Werke war, so in Gabriele Wietrowetz eine Hauptvertreterin dieser immer noch besseren und respektableren Periode der Königl. Hochschule. Die Künstlerin gab mit ihrem Damenquartette den zweiten Abend ihres Brahmszyklus, in dem alle Kammermusikwerke des Tondichters ohne Klavier zu hören sind. Diesmal genoß man in guter, stilvoller Ausführung ein Streichquartett, ein Streichquintett und das Klarinettenquintett. Während bei H. v. Dameck Meister Schubert Klarinette blies, war hier Carl Eßberger, eine Zierde der Königl. Kapelle, zu bewundern. Das Interessanteste wurde nun aber doch in einem Kammermusikabend erblickt, der sich um Richard Strauß drehte, d. h. um Strauß den Jüngern, der noch auf gangbaren Kunstpfaden wandelte. Man hörte, mit dem Gefeierten selber am Klaviere, die Violinsonate in Es und das Klavierquartett, zwei Werke, die noch durch und durch musikalisch sind, aber doch schon soviel an fortschrittlicher Genialität an sich tragen, daß sie keineswegs so desavouiert zu werden brauchten, wie der Tondichter ihnen gegenüber zu tun beliebt. Auch über die dazwischen von Cläre Dux gesungenen Straußischen Lieder freute man sich.

Solistenkonzerte werde ich erst nächstesmal würdigen können. Ich werfe daher jetzt nur einen Blick auf einige Violoncelltaten großen Stiles und auf ein paar Klavierleistungen. Heinrich Kiefer brach mit der langweiligen Sitte, einen Abend durch drei hintereinander gegebene Konzerte auszufüllen. Er trug mit dem Philharmonischen Orchester nur zwei vor, das von Schumann und das von Dvořak, und dazwischen Solostücke am Klavier. Großer Erfolg! Orobio de Castro erfreute in einem der Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters durch den Vortrag des selten gewordenen Violoncellkonzertes von Lalo. Der Dresdener Violoncellmeister Georg Wille spielte hingegen Suiten und Sonaten von Bach und Beethoven. Alle diese Leistungen waren höchst vollendet. Als Klavierspieler trat neben anderen Paul Goldschmidt auf. Von seinen beiden eigenen Abenden war der erste ungewöhnlich; man kriegte da mal wieder Schumanns Davidsbündlertänze und Liszts Paganinietüden zu hören, und zwar keineswegs in alltäglicher Reproduktionsqualität. Statt des Lisztschen Es dur-Konzertes aber, das der Künstler für ein Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters gewählt hatte, hätte er ruhig das andere in A dur ansetzen können, das er ebenfalls beherrscht. Dieses ist erst ein einziges Mal in dieser Saison zu hören gewesen, jenes aber inzwischen langweilig geworden. Von Damen seien Alice Ripper und Helene Lampl genannt. In ersterer

hatten wir eine Vertreterin echter, großer Klavierspielkunst vor uns, in letzterer eine des absolut seelen- und klanglosen Mechanismus, welcher sich aus den naturalistischen Bestrebungen der Gewichtsspielslehrer entwickelt und an die blechstampfende Art der Drehklaviere erinnert. Liszts Wort vom Klavierprügeln paßt da nicht mehr. Es ist zu milde. „Tastenschlächterei en gros und en detail" sollte ein solcher Betrieb firmieren. Aber der findet heutzutage ebenfalls seinen Kundenkreis.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Im zweiten (ordentlichen) Gesellschaftskonzert am 9. Februar wurde uns nach 17 Jahren wieder Händels „Debora" in Erinnerung gebracht. Bekanntlich in der stolzen Reihe seiner englischen Oratorien sein erstes wahrhaft großes Chorwerk. Kapellmeister Schalk (der wieder alles mit gewohnter Gewissenhaftigkeit einstudiert hatte und künstlerisch-vornehm dirigierte) hielt sich wie sein Vorgänger bei der letzten Wiener Aufführung der „Debora" Rich. v. Perger an die damals schon in Deutschland praktisch bewährte „Einrichtung" Chrysanders, und wie in jenem Gesellschaftskonzert (vom 11. Januar 1899) errang auch diesmal Kammersänger Dr. Felix v. Kraus mit seiner ausgezeichneten Wiedergabe der Baßpartie des Abinoum den Preis des Abends. Imponierte er in der kampflustigen ersten Arie der genannten Rolle hauptsächlich wieder durch seine unübertroffene Atemtechnik und Zungengeläufigkeit bei den schwierigen Koloraturen, so verstand er andererseits in das schöne Arioso, mit welchem später der greise Abinoum seiner freudigen Rührung über die Heldentaten seines Sohnes Barak Ausdruck gibt, einen so innigen Herzenston zu legen, daß er sofort wiederholen mußte. Die Altpartie des Barak selbst sang würdig-stilvoll wie 1899 (nur daß sie damals noch Miss Osborne hieß) Dr. v. Kraus' (ihm so künstlerisch wahlverwandte) Gattin Adrienne. An Stimmfrische Frau Dr. Kraus überlegen, erschien Frau Foerstel-Links mit ihrem hell aufjubelnden Sopran für die begeisterte Seherin Debora wie geschaffen, um so mehr als auch sie im klassischen Oratorienstil stets ihr Bestes gibt. Etwas im Hintergrund stand Herr Paul Schmedes in der ohnehin mehr nebensächlich behandelten Rolle des kananitischen Feldherrn Sisera. Der künstlerische Schwerpunkt der „Debora" liegt aber, wie schon oben bemerkt, in den prachtvollen Chören, die Kapellmeister Schalk auch kongenial-prachtvoll mit seinem getreuen „Singverein" herausbrachte und die gerade jetzt — als der begeisterte Ruf eines ganzen Volkes nach Freiheit, Kampf und Sieg! — so recht der Zeitstimmung entsprechen. Prof. R. Dittrich vor der Orgel und das Konzertvereinsorchester taten das ihrige, den letzten „Debora"-Abend zu einem wahrhaft erhebenden zu gestalten. Für die zu Anfang des dritten Teiles besonders lebendig gespielte naiv-liebenswürdige „militärische" Sinfonie gab es so starken Beifall, daß sich die Musiker dafür dankend von ihren Sitzen erheben mußten.

Einen Tag später hat sich wieder im großen Musikvereinssaal unser neu engagierter Hofoperntenor Béla v. Környey (früher der Königl. Ungarischen Oper in Budapest angehörig) nun auch dem Wiener Konzertpublikum vorgestellt. Aber seinen eigentlichen Beruf nicht verleugnend mit lauter Opernszenen: einer Arie aus der „Favoritin", Assads Erzählung aus der „Königin von Saba", dann wieder der großen Arie des Vasco aus dem vierten Akt der „Afrikanerin", schließlich mit der Gralserzählung aus „Lohengrin".

Wie in der Oper schwelgte er auch jetzt — und die Masse des Publikums mit ihm — in den metallischen hohen Brusttönen (A-B- auch C) seines beneidenswerten, kerngesunden echten Heldentenors, der ihm aber leider durchaus Selbstzweck zu sein scheint. Was damit ausgedrückt werden soll, dürfte ihn weniger kümmern. Es charakterisiert seine ganze Richtung, daß er unmittelbar nach der erhabenen Wagnerschen Gralserzählung die Stretta des Manrico aus dem „Troubadour" zugab, mit der er dann richtig den Vogel abschoß. Seine unprosaische (etwa an einen Bierbrauer oder Dorfwirt gemahnende) Erscheinung stört im Konzertsaal minder. Übrigens wurde er — wie schon oben angedeutet — am 10. Februar mit Beifall überschüttet, welch letzterer aber auch dem diesmal das Tonkünstlerorchester dirigierenden Hofkapellmeister B. Tittel im reichsten Maße zuteil wurde. Er muß eine eigene Verehrergemeinde haben, denn schon beim ersten Vortreten ans Dirigentenpult wurde er stürmisch empfangen. Und das vor der Gralserzählung aus „Lohengrin" von ihm gebrachte Vorspiel derselben Oper hätte auf ein Haar wiederholt werden müssen, während sonst im Konzert einer „Sangesgröße" (und das ist ja Herr v. Környey stimmlich ohne Frage) solche instrumentale Zwischennummern (oder „Lückenbüßer", wie man sie auch nennt), gewöhnlich abfallen. Eröffnet wurde mit der (auch sehr lebhaft applaudierten) Euryanthe-Ouvertüre und weiterhin als zweite Zwischennummer noch R. Volkmanns dritte Orchesterserenade in D moll gespielt mit dem träumerisch-poetischen Violoncellsolo, für dessen schöne Wiedergabe der Solist, Herr Hugo Kreisler, noch gebührenden Sonderbeifall empfing.

Im kleinen Musikvereinssaale erfreute uns am 12. Februar ein von zwei erstklassigen ebenbürtigen Künstlern (zugleich ungarischen Landsleuten!), Ernst v. Dohnányi (Klavier) und Franz v. Vecsey (Violine), gegebener Sonatenabend, dann tags darauf ein zu Zwecken der Kriegsfürsorge veranstalteter Liederabend der Frau Gusti Pick-Fürth mit auserlesen interessanter Vortragsordnung.

Der Duoabend der oben genannten beiden jungen Magyaren bot in wahrhaft idealem Zusammenspiel und schönster, individueller Hervorhebung aller Einzelheiten die schwermütige D moll-Sonate Op. 121 aus Schumanns Spätperiode, die sehr eigenartige Cis moll-Sonate von Dohnányi (gewiß eine seiner gelungensten Arbeiten, durch Inhalt und Form gleich fesselnd), zuletzt die im edelsten Sinne pathetische C moll-Sonate Op. 30 Nr. 2 von Beethoven. Was auch an diesem Abend besonders erfreute, war das wirklich herrliche, ebenso technisch ausgefeilte als geist- und seelenvolle Spiel Dohnányis. Kammermusik scheint also jetzt seine eigentliche Domäne zu sein, während er uns in den letzten Jahren bei Vortrag großer Konzerte mit Orchester oder anderen Virtuosenstücken zwar auch immer den fein nachempfindenden Interpreten und Klavierpoeten darbot, durch eine gewisse technische Verwahrlosung aber mitunter geradezu verstimmte. Für des jungen Vecsey meisterliches, eminent musikalisches Geigenspiel haben wir auch für diesen Abend nur Worte des Lobes. Höchstens daß man für die Ecksätze der Beethovenschen C moll-Sonate einen noch breiteren, größeren Ton wünschte. Es verhält sich damit ähnlich wie mit dem dämonischen ersten Satz der Kreutzer-Sonate, wo nur ganz besonders veranlagte Violinvirtuosen mit der lodernden Tongewalt des Klaviers zu wetteifern vermögen. Was Frau Pick-Fürth anbelangt, so weist ihr üppiger, kraftvoller, besonders in der Höhe glänzender Bühnenalt, verbunden mit der stattlichen Erscheinung, eigentlich zur Oper hin. Man könnte sie sich schon jetzt als einen sehr würdigen Orpheus, später auch als eine vorzügliche Amneris, Azucena, Fides, Ortrud vorstellen. Für den rein lyrischen Liedergesang erscheint ihre Stimme von Haus aus vielleicht etwas zu schwerflüssig, doch weiß sie auch auf diesem Gebiete durch ihre Intelligenz, ihren Ernst und Eifer, ihr musikalisches Gefühl und die durch eine unserer besten Konzertsängerinnen — Frl. Helene Kröker — empfangene treffliche Schule große Wirkungen zu erzielen. Ihr letztes, am 13. Februar veranstaltetes Konzert bezeugte es zur Genüge, auch verriet die geschmackvolle Wahl und Ausführung seltener gehörter schöner Lieder von Schumann (z. B. Aus den hebräischen Gesängen von Lord Byron — eigentlich im Zyklus Op. 25 „Myrthen" enthalten — und „Ins Freie" aus Op. 89), Brahms (z. B. „Todessehnen", „Versunken" und das in des Meisters erste Violinsonate übergegangene „Regenlied"), dann des gerade als Ganzes so ergreifenden vollständigen Lieder-Zyklus von Peter

Cornelius „Trauer und Trost“ die denkende und zugleich so warm empfindende Künstlerin. Den größten Erfolg erzielte sie aber doch mit der ihr vorzüglich günstig liegenden Schubertschen „Allmacht“, nach der sie dann noch Schuberts „Rastlose Liebe“ und Brahms' „Der Schmied“ zugab. Wiens bester Liederbegleiter, Prof. Ferdinand Foll, trug natürlich zu dem schönen Erfolge des so anregend verlaufenen Abends nicht wenig bei.

Rundschau

Oper

Barmen Die Schwierigkeiten, mit denen anfänglich das Barmer Stadttheater zu kämpfen hatte, dürfen als gänzlich überwunden und beseitigt betrachtet werden. Infolgedessen gestaltete sich auch namentlich im Laufe des Dezember der Spielplan recht abwechslungsreich. Die Auswahl hielt sich an das bewährte Alte. Von älteren Neuausgrabungen wurde abgesehen. Im Vordergrunde stand R. Wagner („FliegenderHolländer“, „Lohengrin“, „Die Meistersinger“), die klassische Oper (C. M. v. Weber: „Freischütz“, Beethoven: „Fidelio“), aus der neueren Zeit waren Bizet („Carmen“), Gounod („Margarete“), d'Albert („Tiefland“) und als Weihnachtsoper E. Humperdincks reizende „Hänsel und Gretel“ vertreten. Ich hatte insbesondere im „Fliegenden Holländer“, im „Freischütz“, in „Fidelio“ und in „Hänsel und Gretel“ Gelegenheit, die Einzel- und Gesamtleistungen unserer fast überall auf der Bühne und im Orchester neuen Künstler kennen zu lernen. Das Orchester hat an einheitlichem Klang wesentlich gewonnen und der einzelne Musiker gelernt, sich dem Ganzen ein- und unterzuordnen. Der „Fliegende Holländer“ bot manche erfreuliche solistische Leistung. Die Titelrolle wurde von dem früheren Bühnenmitgliede Th. Lattermann-Hamburg großzügig angefaßt und stimmlich glänzend durchgeführt. Ihm gegenüber wußte sich als Senta Thilde Reuß-Walsch vorteilhaft zu behaupten, ihre Stimme ist voll poetischer Schönheit, der Vortrag charakteristisch. Mehr stimmlich als darstellerisch zeichnete Leo Kaplan einen lebenswarmen Daland. Der Steuermann wurde von Max Anschütz eindrucksvoll gesungen. Exakt und wirksam waren die Chöre der Spinnerinnen. Spielleiter Mannstaedt verwirklichte Wagners szenische Ideen mit viel Umsicht und Erfahrung. Wilhelm Reuß war der Partitur ein geschmackvoller Ausdeuter, den Künstlern im Orchester und auf der Bühne ein sicherer Führer. Da ich sonst den verfügbaren Raum überschreiten würde, will ich mich mit dem Hinweis begnügen, daß auch in „Fidelio“ (Titelrolle und Florestan durch das Ehepaar Eldredge), „Freischütz“, „Hänsel und Gretel“ die Hauptrollen in besten Händen sich befanden und künstlerisch schön abgerundete Vorstellungen erreicht wurden. Ließ der Besuch ab und zu etwas zu wünschen übrig, so fand in der Weihnachtszeit selbst ein völlig unerwarteter Ansturm des Publikums statt: einige Aufführungen („Meistersinger“ u. a.) waren ausverkauft. H. Oehlerking

Berlin Zwei bekannte Werke waren es, die hier an neuen Stätten zum erstenmal erschienen. Da das Deutsche Opernhaus d'Alberts Tiefland im Spielbestande hat, verleibte es die Königliche Oper, die es sonst lange Jahre hindurch ihrer für nicht würdig gehalten hatte, auch dem ihrigen ein. Daß ein solches noch an Rechtsgepflogenheiten gebundenes Werk in derselben Stadt gleichzeitig auf zwei konkurrierenden Bühnen erscheinen kann, erklärt sich daraus, daß diese wohl dasselbe Publikum haben, aber eben theoretisch zwei verschiedenen Orten angehören, da Charlottenburg, die Stadt des Deutschen Opernhauses, Berlin noch nicht einverleibt ist. Die königliche Aufführung hatte ziemlichen Erfolg, der aber weniger dem Werke als der vortrefflichen Darstellung galt. Man fand die Musik abermals wenig dramatisch und originell, das Stück selber einer ernsten, zur ethischen Einkehr mahnenden Zeit wenig entsprechend. Diese lasterhafte Geschichte mit der Erwürgerei am Schlusse stieß gerade jetzt viele in sich gekehrte Gemüter ab. Anderseits ist das Textbuch denn doch zu gut gearbeitet, als daß es da nicht eine starke Gegenwirkung hervorbrächte. Dazu kam die glückliche Besetzung der beiden Hauptrollen, die Kraus und Frau Hafgren-Waag besonders zu liegen schienen. Die Genannten vermochten damit außerordentliche Leistungen darzubieten. Dagegen trug der gefeierte Baritonist Schwarz in seinen Sebastiano einen Zug hinein, der besser zum Mephisto in Gounods Margarethe als zu diesem schlichten Gewaltmenschen gepaßt hätte. Frau Engell als Nuri, Schwegler (Tommaso), Bachmann (Mühlknecht) und Henke (Hirt) waren würdige Partner jenes Hauptkleeblattes. Das Orchester klang unter Blechs Leitung prächtig und blieb gleichwohl stets dezent. Die Ausstattung war natürlich königlich. Da nun das Deutsche Opernhaus Bizets Carmen als Neuheit brachte, setzte man tags zuvor in der Königlichen Oper flugs die übliche Konkurrenzaufführung an. Das andere Haus wurde aber dennoch in den beiden ersten Aufführungen ausverkauft. Sonderbar, denn in diesem französischen Werke geht es moralisch mindestens ebenso verworfen her wie in dem andern, und die Musik kann sich mit ihrem banalen Zuge zur Operette auch nicht gerade aufs hohe Pferd setzen. Abgesehen von der immer noch nicht genügend bewerteten Tatsache, daß eine ihrer populärsten Nummern, die Habañera, dem spanischen Komponisten Yradier gestohlen wurde. Sie ist notengetreu dessen beliebter Romanze „L'Areglito“ („Promesse de Mariage“) entlehnt. Jedenfalls könnte man den widersprechenden Zeitgeist, der jetzt Tiefland abstößt, ebenso nachdrücklich gegen Carmen mobil machen. Nun, auch diese Aufführung war ersten Ranges. Direktor Hartmann hatte das Werk in der bekannten Fassung gelassen. Die Urfassung hatte bekanntlich gesprochenen Dialog, weil sie für die Opéra Comique gedacht war, wogegen in der Grand' Opéra der gesprochene Dialog so kategorisch verboten ist, daß schon Berlioz für Webers Freischütz Recitative nachkomponieren mußte, als das Werk dort neu einstudiert wurde. Direktor Hartmann hatte wieder ein eigenes Textbuch mit anregender Einführung herausgegeben, das mir aber diesmal leider nicht zu Gesicht gekommen ist. Der Dirigent, Ignatz Waghalter, schien hier in seinem besten Elemente zu sein. Sicher paßt sein Tempotemperament zu Carmen besser als zu Verdis tragischem Rigoletto. Neben dem flotten Orchester fiel auch der schlagfertige Chor auf, der von Hans Leschke vorbereitet war. Die Regie lag in Direktor Hartmanns eigener Hand und verkündete beredt das Lob dieses künstlerisch so ungewöhnlichen Opernleiters. Dekorationen und Kostümierungen waren stilvoll und nicht ohne eigenartige Nuancen. Emma Vilmar gab die Titelrolle. Gesanglich zuverlässig, ist ihr schauspielerisch das besondere Lob zu geben, sich von den häufig in dieser Rolle zu gewahrenden Übertreibungen ferngehalten zu haben. In Paul Hansen hatte sie einen künstlerisch ebenbürtigen Don José. Von den sich in gutem, geschlossenem Ensemble anschließenden übrigen Darstellern seien Nelly Merz als Micaela und Julius Roether als Escamillo hervorgehoben. Bemerkenswert ist, daß sich beide Besetzungen, in denen Carmen im Deutschen Opernhause gegeben wird, gleichwertig zeigten. Bruno Schrader

Elberfeld Konnte über das Elberfelder Stadttheater im Oktober- und Novemberbericht Erfreuliches geschrieben werden, so erst recht über das gesteigerte Schaffen der Bühne im Laufe des Monates Dezember. Nicht nur wuchs die Zahl der wöchentlichen Vorstellungen, der Spielplan erfuhr eine nicht unbedeutende Vermehrung durch Neueinstudierungen, das Publikum unterstützte das Theater durch regen Besuch, nicht allein die erste Aufführung, auch die Wiederholung des neu einstudierten Stückes sah, wenn nicht ein ausverkauftes, so doch ein gut besetztes Haus. Ausgeschlossen vom Spielplan blieb nach wie vor die seichte Operette und alles aus-

ländische Schund- und Machwerk. Unsere deutschen Meister R. Wagner (Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger), Lortzing (Undine), Nicolai (Lustige Weiber), Offenbach (Hoffmanns Erzählungen) standen im Vordergrunde; ihnen schlossen sich die deutschen Operetten (Zigeunerbaron, Vogelhändler), Verdis Troubadour und Thomas Mignon an. Leider erwartete man vergeblich ein echtes, deutsches Weihnachtsmärchen. Warum griff man nicht zu E. Humperdincks sinnigem und traulichem „Hänsel und Gretel". Man begnügte sich hier mit dem umgearbeiteten „Aschenbrödel". Besonderes Interesse beanspruchte eine Tannhäuseraufführung durch Mitwirkung von Peter Unkel-Berlin in der Titelrolle, die er mit klangvoller, umfangreicher Stimme glänzend durchführte. Eine abgerundete Leistung war die Venus der Franzisca Callwey und der Landgraf von Erich Haufstängel-Düsseldorf (beide als Gast). Ihnen gesellten sich ebenbürtig zu Karl Schröder-Köln als Walter von der Vogelweide und Walter Nies als Biterof. Otto Urack als Kapellmeister feuerte alle Kräfte zu einem schönen harmonischen Zusammenwirken an. Unseren einheimischen Kräften war u. a. in „Undine" Gelegenheit geboten, Proben ihres Könnens abzulegen. Erich Hunold, unser tüchtiger Heldenbariton, wurde Kühleborns wechselvollen Seelenstimmungen durch die entsprechenden dramatischen Akzente in Gesang und Darstellung vollkommen gerecht. Darstellerisch verkörperte R. Stieber den Ritter Hugo v. Ringstetten naturgetreu. Ilse Asten verkörperte die Undine namentlich durch den melodischen Reiz ihrer Stimmittel. Ein „Veit" von echtem Schrot und Korn war der bühnenbegabte J. Faber. Urwüchsigen Humor entfaltete Walter Nies in der Rolle des Kerkermeisters. Das Orchester unter Walter Wiegert begleitete stilgemäß. Willi Zilker gefiel als Graf Luna (Troubadour) durch temperamentvolles Spiel. Hanna Dewern, eine der besten Kräfte unserer Bühne, fiel als Leonore durch ihre stimmlichen Vorzüge auf. Von weichem und vornehmem Klang ist das Organ Frl. Zachariasens, die als Azucena sich viel Beifall ersang. H. Oehlerking

---

Konzerte

Aachen Die Volks-Sinfoniekonzerte, die jeden Sonnabend bis jetzt stattfanden, werden auch in Zukunft das Beste vom Guten weitesten Kreisen zugänglich machen. Es ist erstaunlich, was die ersten 10 Konzerte als Volkskonzerte alles brachten, und es ist angebracht, Herrn Musikdirektor Busch für die Zusammenstellung und würdige Ausführung dieser bisherigen Konzertabende, die sich einer außerordentlich zahlreichen Zuhörerschaft erfreuten, unsern ausdrücklichsten Dank zu sagen. Aber auch dem Orchester Anerkennung zu spenden, ist unsere Pflicht, denn es ist durchaus nicht so einfach, ein — „der Not gehorchend" — „verstärktes" Orchester, in der Klangwirkung einheitlich und abgerundet zu gestalten; es bedarf das einer großen Sorgfalt des Einzelnen, wenn wie bisher die Gesamtleistungen ein erfreuliches Ergebnis zeitigen sollen.

Zwei Konzerte sind aber zu erwähnen, die aus dem Rahmen gewöhnlicher Veranstaltungen herausfielen und deshalb, wenn auch aus ganz verschiedenen Gründen, besonders besprochen zu werden verdienen.

Das eine war ein Konzert zum Besten des Kriegerheims im Kriegerheim: Lochnergarten (in der Glashalle des ehemaligen „Zoologischen Gartens"). Diese Veranstaltung war infolge ihres Leiters und der Mitwirkenden nicht unter die Zahl der Wohltätigkeitskonzerte schlechthin einzureihen und trug durch die Zahl der Mitwirkenden: den städtischen Gesangverein, das auf 75 Musiker verstärkte städtische Orchester und 3 Solisten und durch den großen Raum den Charakter eines Festkonzertes. Einige hundert erholungsbedürftige Krieger und mehrere hundert Zuhörer füllten die gewaltige Halle. Der „Herbst" aus Haydns Jahreszeiten mit seinen entzückend frischen Chören, Arien und Duetten löste denn auch ungeteilten Beifall aus. Daß der Raum für die Solisten ungewohnte akustische Probleme schuf, war naturgemäß, und es war deshalb nicht verwunderlich, daß eine Wiederholung des Konzerts im Saale der städtischen Festhalle manches günstiger gestaltete. Neben Fräulein Pott (Cöln) und Herrn Finke (Aachen) tat sich Herr Fritz Schilbach-Arnold (Cöln) als Tenorist vorteilhaft hervor. „Drei heitere teutsche Liedlein" von Orlando di Lasso, davon eines wiederholt werden mußte, verfehlten nicht, dem Chor reichen Beifall zu bringen. Der Anfang und Schluß des Konzerts waren der heiteren Musik mit Nicolais prächtiger Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern" und mit der „Schönen blauen Donau" und der Fledermaus-Ouvertüre gewidmet. In der Mitte der Darbietungen befand sich Beethoven mit der „Schlacht bei Vittoria". Mir und wohl der Mehrzahl der Zuhörer war das Werk neu. Die Geschichte der Entstehung dieser Komposition ist ja wohl allbekannt und soll hier nicht wiederholt werden. Jedenfalls ist die Komposition interessant und amüsant für jeden, der „Beethoven" erwartet und sich nach einiger Zeit dem Schlusse gegenüber sieht, ohne, von Kleinigkeiten und einigen Beethovenschen Eigentümlichkeiten abgesehen, etwas Beethovensches gehört zu haben. Es ist eine gutausgeführte Gelegenheitskomposition mit dem Charakteristikum der Schlachtenmusik ohne innere Notwendigkeit, ohne bedeutenden Inhalt.

Die andere Veranstaltung war ein Volkstümliches Wagner-Konzert, das von Herrn Hofrat Dr. Dillmann (München) und Herrn Opernsänger Max Krauss (Hannover) auf der Bühne des Stadttheaters ausgeführt wurde. Ich kann nicht behaupten, daß ich mit großen Erwartungen den Zuhörerraum betrat, denn das „Parsifal-Vorspiel", „Gewitter und Einzug der Götter in Walhall", „Wotans Abschied und Feuerzauber" auf dem Klavier und „Blick ich umher", Auftrittsarie des Holländer und „Sachs auf der Festwiese" mit Klavierbegleitung — das muß doch verschiedene Wünsche offen lassen! So denkt man, aber weit gefehlt! Noch selten ward Aachens Musikern und Musikfreunden ein so eigenartiger und ungetrübter Kunstgenuß zuteil. Der Sänger löste seine Aufgabe ganz vorzüglich: man hatte das angenehme Bewußtsein einer abgeklärten, in sich abgerundeten Leistung, die restlos befriedigte. Und nun der Pianist: so etwas muß man gehört haben, um es für möglich zu halten. Der Begriff „technische Schwierigkeit" existiert für Herrn Dr. Dillmann nicht, und dieses Selbstverständliche, was seiner Technik innewohnt, die man nicht spürt und doch fortwährend bewundern muß, befähigt diesen seltenen Pianisten, dem zudem eine geradezu ideale Vortragskunst eignet, Klangwirkungen seinem Instrument zu entlocken, die man für kaum glaublich hält. Da fehlte keine dynamische Schattierung vom ppp bis zum fff, am richtigen Ort, da fehlte keine Nuance in der Tonfärbung, da fehlte kein Gefühlsausdruck, da fehlte kein Orchesterinstrument. Dieses repräsentative Klavierspiel war eine direkte Fortsetzung Lisztscher Kunst im besten Sinne des Wortes. Direktor Pochhammer

---

Kreuz und Quer

Aachen. Der städtische Musikdirektor Fritz Busch in Aachen ist aufgefordert worden, die Leitung eines Mozart-Abends zum Besten des Mozarteums in Wien zu übernehmen. Solisten des Konzerts sind Frau Kammersängerin Lehmann und Konzertmeister Adolf Busch.

Berlin. R. Strauß will der Oper „Ariadne auf Naxos" eine neue Form geben, und zwar derart, daß das Vorspiel nach Molières „Bürger als Edelmann" durchkomponiert wird. In dieser neuen Form soll „Ariadne auf Naxos" im Herbst im Königl. Opernhause in Berlin aufgeführt werden.

Brünn. Im Stadttheater in Brünn wurde Max v. Oberleithners neue Oper „Lavallière" zum erstenmal aufgeführt.

Darmstadt. F. Weingartners komische Oper „Dame Kobold", deren erfolgreiche Uraufführung vor kurzen am Hoftheater in Darmstadt stattgefunden hat, ist auch für die

Königl. Oper in München, das Opernhaus in Charlottenburg (17. März), das Großherzogl. Theater in Karlsruhe, die Stadttheater in Düsseldorf und Chemnitz zur Aufführung erworben worden.

Dresden. In der Hofoper hatte am 5. März die Uraufführung der neuesten Oper von Eugen d'Albert „Die toten Augen" starken Erfolg. Der anwesende Komponist wurde oft gerufen. Bericht folgt im nächsten Hefte.

Köln. Die Zentrumsfraktion des Kölner Stadtverordnetenkollegiums, die die Mehrheit ist, erhob Einspruch gegen die Aufführung der Schillingsschen Oper „Mona Lisa" am 12. März mit der Begründung, daß das Werk anstößige Szenen enthalte.

Mainz. Der Präsident der Mainzer Liedertafel und des Damengesangvereins, Geheimer Justizrat Ludwig Oppenheim, ist am 1. März gestorben. Der Vorstand widmet ihm einen warmen Nachruf: „In tiefem Schmerze stehen wir an der Bahre dieses Mannes, der in hingebender, opferfreudiger Liebe und Treue sein reiches Wissen und Können, seine gewaltige Schaffenskraft, sein künstlerisches Fühlen und Denken ganz dem Verein gewidmet, der in unermüdlicher Arbeit und mit seltenem Geschick die Mainzer Liedertafel groß gemacht, das Musikleben in der Stadt Mainz angeregt und befruchtet hat und weit darüber hinaus der Kunst ein verständnisvoller Freund und warmherziger Förderer war".

Weimar. Waldemar v. Baußnern, Direktor der Großh. Musikschule in Weimar, hat für die Schüler seiner Anstalt zwei Kammermusikbearbeitungen geschrieben: die Erweiterung eines Violinduettes von Viotti zu einem Quintett für zwei Violinen, Flöte, Oboe und Harfe, und die Erweiterung eines Violinduetts von Spohr zu einem Quintett für zwei Violinen, zwei Celli und Harfe. Die Originalstimmen beider Werke sind dabei unverändert geblieben.

Neue Bücher

Hugo Kaun: Harmonie- und Modulationslehre (Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig).

Ein zum Mitarbeiten außerordentlich anregendes Buch, auch für denjenigen, der mit der neuesten Richtung der Harmonielehre die Generalbaßbezifferung über Bord wirft. Kaun, bekanntlich einer der besten Tonsetzer der Gegenwart, vertritt als Theoretiker einen ähnlich vermittelnden Standpunkt wie Thuille-Louis und Heinrich van Eyken, und der pädagogische Nutzen dieser Art ist, zum mindesten für das Studium der alten Meister, nicht zu verkennen. Kauns größter Vorzug gleicht dem der Neuesten: das Beibringen zahlreicher überzeugender Beispiele aus allen Zeiten und allen Richtungen. Am wichtigsten ist dies im zweiten Teile des „aus einer mehr als 30jährigen Praxis hervorgegangenen" Buches: der Modulation. F. B.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 11

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 16. März 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Überlebenden

Von **Adolf Prümers**

Der Tod hält reiche Ernte; schier unersättlich ist er geworden! Wann endlich wird dem Würger die Hand erlahmen? Meere voll Blut sind ihm geflossen; es sank der Jugend schönste Zier, es brach des reiferen Alters kostbare Frucht, manch stolzer Baum verlor seine Krone und entwurzelte! Nicht auf den Schlachtfeldern allein — auch daheim ging mancher Große im Reiche der geliebten Tonkunst schlafen, auch daheim verlor mancher Schaffende die Spannkraft. Das kostbarste Gut des Musikers, seine Nerven, ist tausendfach zerstört worden; wie mancher, dem es vor Schaffenslust im Inneren glühte, ist vorläufig erloschen. Die zarten Saiten des Musikerherzens sind in diesem Kriege verrostet und zersprungen: wohl klingt noch hier und dort ein leiser, einsamer Ton; werden sich andere, alte und neue, mit der Zeit, die unsere Wunden heilen muß, einfinden oder wird jener einsame Ton einsam bleiben? Was nützt uns der einsame Ton, die letzte Saite auf der Leyer unseres wild aufgescheuchten, verängstigten Musikergemütes? Wir möchten wieder die Alten werden, möchten das Leben wieder herzhaft beim Schopfe fassen können wie in früheren Tagen friedlichen, emsigen Schaffens. Und dieser Wunsch, in Kraftlosigkeit gehegt, muß in uns zum eisernen Willen werden! Wir selbst müssen wieder eisern werden wie die harte Zeit, die uns zerschlug, denn wir haben heilige Pflichten, große Aufgaben zu erfüllen: wir sind — die Überlebenden!

Was im Weltenkriege dahinstarb, und — verhüte es das Schicksal! — noch in des Würgers Klauen gerät, das lehrt uns keine Statistik; denn hier entscheidet nicht nur die Kopfzahl: hier wägt das, was im Frieden alles und im Kriege rein nichts bedeutet: die eigene Persönlichkeit! Wir sagen nicht: tausend Tote; wir messen die Berge von Leichen nicht nach Kubikmetern; wir müssen fragen: was war uns Dieser und Jener? Was war uns der Einzelne, der Persönliche? Und da lautet schon jetzt das Ergebnis: der Weltkrieg hat auch im Paradies der Musik tausend Knospen, Blüten und Früchte vernichtet. Knospen zunächst! Verheißungsvolle Talente, von guten Meistern gehegt, noch nicht reif, noch unvollendet, aber wie bewundernswert auch schon als Knospe! Die moderne Jugend, modern erzogen, fern vom Klassizismus, eng vertraut mit der jüngsten Vergangenheit, Kinder unserer Zeit, Söhne unserer Gegenwartkunst, junge Stürmer und Kunstsucher. Sie gingen dahin, für andere Ideale!

Den Knospen folgten im Tode die Blüten. Was sich sichtbar entfaltet hatte, was herangewachsen war durch eine Unsumme von Fleiß und Entbehrung, was sich satt und groß getrunken hatte an den warmen Sonnenstrahlen der Anerkennung, was sich labte am jungen Lichte der ersten kleinen Erfolge, das zerzauste der Kriegssturm in blinder, sinnloser Wut. Eine Entwicklung idealer Güter ist hier gewaltsam aufgehalten worden; eine Lücke klafft hier, riesengroß, schier unüberbrückbar! Auch Früchte fielen vom Baume der Kunst, und so hat der Tod wirklich ganze Arbeit gemacht — und noch ruht er nicht, der Millionen Geister zur ewigen Ruhe niederzwang! An dem Massengrabe der lieben Kunstgenossen stehen nun wir, die Überlebenden! Jene Verblichenen ließen ihr Erbe zurück, ihren letzten Willen, kundgegeben oder unaufgeschrieben. Testamente, mit dem letzten Herzblut aufgezeichnet; ein letzter, heißer Aufschrei des Abschieds vom Leben und von der Kunst, alles zusammenfassend, was noch Jahrzehnte Entwicklung umschloß! Dieser letzte Wille der Abgeschiedenen, ihr letztes Wollen liegt vor unseren Augen und harrt auf Erfüllung. Was jene zu tun nicht mehr vermochten — wir sollen's für sie tun! Welch ein Erbe! Groß und verantwortlich, schwer und fast erdrückend! Je länger wir aber dieses Kriegserbe betrachten, desto klarer wird unser Sinn, desto fester die Hand, desto williger der Geist, der uns zum Werke treiben muß. Und wir sehen schon, welcher Art dieses Erbe, welcher Art die Aufgabe der Überlebenden ist. Zweierlei Art: erstens reproduktiv und zweitens produktiv. Die Werke jener Kriegsopfer müssen wir der Mit- und Nachwelt aufzeigen, durch Herausgabe im Handel und durch die Auferstehung im Konzertsaal, in Theater, Kirche und Haus. Hier ist deutschen Verlagshäusern und deutschen Musikstätten der Weg der Pflicht für die ersten Friedensjahre vorgezeichnet. Die Helden, die für deutsche Ideale in den Tod gingen, müssen in deutschen Landen wieder auferstehen zum Leben des Klanges; denn noch reden und singen sie zu uns in ihren Werken. Aber noch ein Zweites gibt es, wenn wir das ererben wollen, was wir von jenen Künstlerhelden erwerben und besitzen sollen: jenes Unvollendete, das sie zurücklassen mußten, ohne es vollenden zu dürfen. Wie fassen wir dies in Worte? Nennen wir's die Mitarbeit an der Fort-

entwicklung der Musik, nennen wir's die fehlenden Schlußsteine, die so manches Künstlerstreben krönend abgeschlossen hätten! Die verwaiste Tonkunst braucht Arbeiter in ihrem Weinberg. Da tut es not, daß die Überlebenden ihre Pfunde verwerten und nicht vergraben, wie unnütze Knechte tun. Nach dem Höchsten zu streben, muß das Ziel der Überlebenden, muß ihr Dank an die gütige Vorsehung sein. Was unter Tausenden Ein Ziel war, das muß nun unser aller Ziel sein: im Sinne der Gefallenen zu schaffen, nicht anders! Bedenke, wenn diese Note, diese Partitur deine letzte wäre, möchtest du Schaffender so vor den Schöpfer aller Dinge treten? Möchtest du nicht lieber mit Claudius-Schubert singen: Vorüber! Ach vorüber! Geh, wilder Knochenmann!? Denn wir sind nun nicht allein Diener am eigenen Werke, sondern Priester am Werke der Gefallenen. Der Gedanke an die toten Brüder muß uns leiten und beherrschen, wenn uns die schaffende Stunde winkt. Auch der Gedanke, daß der wilde Knochenmann uns ständig über die Schulter blickt, mit kritischem Auge prüft, ob sich's noch verlohnt, die Wartezeit zu verlängern. Das soll uns ernst stimmen und herb! Und männlich zugleich! So wird auch unsere Freude nicht süßlich, unser Genießen nicht gemein werden können: alles Irdische, Unsittliche, Unwürdige in Wort und Ton muß ersticken im eigenen Kot. Unser Sinnen erhebt sich in höhere Regionen, von einer Klarheit zur andern, genau wie im religiösen Glaubensleben! Und von dem Glanz der Ewigkeit wird ein Strahl verklärend auf unser Haupt, auf unsere Werke fallen: Söhne des Lichts, Sonnensöhne werden wir sein! Nicht wie die Tiere wollen wir unsere Zeit ableben: jede Stunde sei uns ein Geschenk, ganz besonders die Gnadenstunde des Schaffenden, da sich des Himmels wundersame Gaben in uns entfalten und nach Gestaltung ringen. So wird der Verlust, den die Tonkunst in diesem Kriege erlitten, minder groß und der Schmerz um ihre gefallenen Söhne minder heftig erscheinen, wenn wir — reproduktiv und produktiv — ganz im Sinne der Entschlafenen handeln, als die pflichtgetreuen Erben, als die tatenfrohen Überlebenden!



„Die toten Augen“

Bühnendichtung von M. Henry und H. H. Ewers
Musik von Eugen d'Albert
Uraufführung am 5. März in der Dresdner Hofoper

Von **Friedrich Brandes**

Eugen d'Alberts neueste Oper „Die toten Augen“ spielt an jenem Palmsonntage, da Jesus seinen Einzug in Jerusalem hielt. M. Henry (von den elf Scharfrichtern) und H. H. Ewers gaben dem Tonsetzer, von dessen bisherigen zwölf Opern mehr als die Hälfte an den Textbüchern gescheitert ist, eine teils einfach lyrische, auf Reinmenschlichem ruhende, teils naturalistisch krasse Dichtung. Im Krassen, nur Theatralischen, sogar über das Theatralische hinaus die eigentliche Dichtung Schädigenden, zum Kulisseneffekt Herabwürdigenden liegt die bedenklichste Schwäche des Stückes. Bedeutend, schön und rührend ist der Kern, der ursprüngliche Stoff: Das liebende, blinde Weib, durch den Heiland geheilt, findet ihr nöchstes Sehnen erfüllt, den gütigen, über alles geliebten Gatten nun sehen zu können. Aber er, der das Ideal ihres Traumdaseins war, ist mißgestaltet. Und sie erblickt ihn in der widerwärtigsten Lage seines Lebens, als er seinen Freund aus Eifersucht (um sie) erwürgt. Um nur ihm, ihrem Ideale weiterleben zu können, beraubt sie sich selber des Augenlichtes.

Hiermit, natürlich noch viel mehr schon mit der (vom „Tiefland“ her bekannten) Erwürgerei beginnt die Zerstörung der „lyrischen Einheit“, der an sich dichterisch echten und tiefen Idee, zugunsten der theatralischen — Ewers sagt „dramatischen“ — Spannung. Um ihr „Raum zu geben“, hat der Textverfasser noch eine Reihe von Personen, besser gesagt Figuren, und Episoden erfunden: die schwärmerische Maria von Magdala (gewiß nicht die originellste, aber die am meisten rührende Musik der ganzen Oper), dann den römischen Hauptmann Galba, „jung, sehr wohlgewachsen, strahlend, unter seiner stillen Liebe zu Myrtokle leidend“, den ägyptischen Wunderarzt Ktesiphar, „skurrile Erscheinung, halb komisch halb grausig“ sein sollend, aber wirklich nur lächerlich und überflüssig, schließlich den „symbolischen“ „guten Hirten“ in Vorspiel und Nachspiel, von denen bei der Uraufführung leider nur das erstere gestrichen worden war.

Aber all diese Dinge gehen nur das Publikum an, das eine unterhaltsame Oper haben will, mag ihr Vorwand auch noch so „tragisch“ sein. Uns berührt einzig das Problem, ob neben jener Unterhaltsamkeit, die wir notgedrungen mit in Kauf nehmen wollen, das musikalische Drama, um das es sich in diesem Falle handeln könnte, besteht und ob oder wie es gelöst ist. Also einzig das Paar: die schöne Blinde und der mißgestaltete Gatte.

Man wird zugeben, daß beim Drama alles aufs Tun ankommt. Erstens der Gatte: „Arcesius, äußerlich sehr häßlich, hinkend, eine Schulter ein wenig zu hoch, unansehnlich usw., innerlich gut, edel, voll heißer Liebe zu Myrtokle, hochgebildet, leidenschaftlich heiß im Temperament“. Was tut er? Erwürgt seinen „sehr wohlgewachsenen, strahlenden“ und unglaublich harmlosen Freund. Sonst rein gar nichts als singen, wie sehr er verliebt sei. Ihm wäre eine große Tat zu wünschen gewesen, die seinen Adel zu erweisen hätte um Myrtokles und des tiefen Erlebens willen. Dann wäre alles anders gekommen, besonders die trostlose Sentimentalität des Schlusses vermieden, vielleicht das musikalische Drama wenigstens dichterisch gerettet. Arcesius ist wie jene Obengenannten eine Figur, ebenso opernhaft und langweilig. Neben ihm ist Myrtokle wirklich eine Person. Aus ihr tönt etwas, ja vieles, sie tut wirklich etwas. Der Dichter schildert sie: „Griechin aus Korinth, braunlockig, zart, wunderschön, blind, zärtlich, sanft, aber auch wieder zu tragischer Größe fähig“. Zur Fähigkeit tragischer Größe bedarf es neben anderem zugleich tiefsten, reinsten Wollens und größter Besonnenheit. Gewiß handelt die arme Blinde aus eigenem Ermessen, und sie tut wirklich etwas und unsagbar Schauervolles, sie selbst Hinopferndes. „Man muß verzichten auf das eigene Glück, um das der andern zu retten; Entsagung ist die Tugend der Leidenden; sein Glück opfern, sich selbst opfern für die Nächsten, das ist des Mannes Lehre, der mir das Licht gab.“ So blendet sie sich und so hat sie, verwirrt durch die vorangehenden Opernereignisse, den Heiland mißverstanden. Der tragischen Größe wäre sie fähig, wenn sie nun, da sie den mißgestalteten Mann gesehen und seinen irgendwie (nur nicht durch schönen Gesang) offenbarten Adel gefühlt hätte,

im Besitz des Lichtes und gesteigerten Liebesgefühls mit ihm hätte weiterleben können. Auf solche Art würde sie auch Jesu Worte in ihrem tiefsten Sinne erfaßt haben.

Die guten Absichten und die bösen Abirrungen seiner Textdichter mitzumachen hat Eugen d'Albert sich ehrlich und zum Teil erfolgreich bemüht. Daß er in der Opernkompositionstechnik vortrefflich Bescheid weiß, ist seit der „Abreise" und „Tiefland" allgemein bekannt. Ebenso, daß er mit den Vorzügen und Schwächen seiner „Dichter" getreu Hand in Hand geht und in der Nachempfindung guter oder wenigstens erfolgreicher Vorbilder Fünf gerade sein läßt. In den „Toten Augen" ist er, der in seinen Musiklustspielen so selbständig wie kaum ein anderer zurzeit ist, bei tadellos gelungener Verquickung von Massenet, Puccini und Strauß angelangt. Tristanreminiszenzen klingen zum Teil in die Ohren, aber Massenets Süßlichkeiten, Puccinis Quintencharakteristik und Trioligkeit, vor allem jedoch die spezifisch jüdischen Salome-Ensembles geben die besonderen Grundlagen der „Toten Augen". Daß eine „tragische Größe" nicht erreicht wurde, ist nach allem Gesagten nicht allein d'Alberts Schuld.

Die Uraufführung zeigte die Dresdner Hofoper auf der Höhe ihrer längst bekannten, glänzenden Leistungsfähigkeit. Das Bühnenbild (vom Hoftheatermaler Altenkirch) ist eins der schönsten, die wir auf dieser Bühne gesehen haben. Neben den beiden ausgezeichneten Vertretern der Hauptrollen, Frl. Forti als Myrtokle und Plaschke als Arcesius, sei noch Frl. Horvath als Maria von Magdala besonders genannt. Das ausverkaufte Haus rief außer den Genannten auch den Spielleiter Toller, den Dirigenten Reiner und den Komponisten so oft hervor, daß ein sehr großer Erfolg festgestellt werden muß. Ob er anhaltend sein wird, ist nach der Beschaffenheit des Werkes zweifelhaft.

Musikbriefe

Aus Bochum

Von M. Voigt

Auch in diesem Winter hat das Bochumer Musikleben keine Einschränkung erfahren. Während der Monate Oktober bis Dezember hat der Musikverein bereits drei Konzertabende veranstaltet. Den jeweiligen Zeitverhältnissen zufolge, die eine günstige Entwicklung des Chores nicht recht gewährleisten, wurde vorerst von der Aufführung größerer Chorwerke abgesehen. Statt dessen standen Orchester- und Solodarbietungen im Vordergrund. Gleich das erste Konzert (7. Oktober) bescherte uns Schuberts unvollendete H moll-Sinfonie und die Ballett-Suite für Orchester von Gluck-Mottl. Beiden Werken, die in ihrer Grundstimmung verschiedenartigen Charakter tragen, wurde Kgl. Musikdirektor Schütz durch geschickte Ausdeutung ihres Inhalts gerecht. Der Orchesterkörper war sichtlich bemüht, die Weisungen des Dirigenten vollwertig zum Ausdruck zu bringen. Geringe Schwankungen im gediegenen Zusammenspiel lagen darin begründet, daß die notwendig gewesene Orchesterverstärkung allgemein genommen noch kein einheitliches Ganzes darstellen konnte. Im Mittelpunkt der Veranstaltung stand Hofpianist Alfred Hoehn (Frankfurt a. M.), dessen reife Kunst uns Brahms' Klavierkonzert (Op. 15) D moll, eine Gavotte mit Variationen von Rameau, zwei Sonaten: E moll und E dur von Scarlatti und zwei Kompositionen (Nocturno Cis moll Op. 27 Nr. 1 und Scherzo Op. 39) von Chopin bescherte. Kristallene Klarheit im Anschlag und sinniges Abwägen der Schattierungen brachten großartige Wirkungen hervor. Alles drängte in dem Künstler zu Licht und Glanz. Das zweite Konzert (5. November) vermittelte uns die Bekanntschaft des Rheinischen Trios (Josef Klein, Karl Klein und Wilh. König). Pfitzners F dur-Trio (Op. 8), ein schwer zu erfassendes Werk, wollte die Hörer nicht so recht erwärmen, wenngleich die Darbietenden mit erstaunlichem Fleiß und völligem Einfühlen jegliche Zeile restlos zu erschöpfen suchten. Glücklicher wurde Schuberts Es dur-Trio Op. 100. Da vermochte jede Note in ihrer Harmonisation vertraut zu klingen, und unwillkürlich übertrug sich die unbefangene warme Musizierfreudigkeit der Drei auf die vielen Zuhörer. Die Sologaben, welche Josef und Karl Klein (Violine und Cello) von Schubert, Beethoven und J. Klein boten, waren liebliche Ruhepunkte in dem Verlauf der Vortragsfolge. Auch hiermit erzielten die Gebenden wohlverdiente Erfolge. Neben der stimmungsvollen Ausführung der Tonschöpfungen durch das jeweilige Soloinstrument wußte Wilhelm König auf dem Flügel tadellos die Begleitung zu geben. Das dritte Konzert (2. Dezember) endlich war ein Rokoko-Konzert und -Opernabend des Terzetts der Sängerin Sophie Heymann-Engel aus Berlin. Es hat uns gewissermaßen einen guten Vorgeschmack auf die im Januar beginnende Theaterspielzeit im neuen Stadttheater vermittelt. Der Besuch war darum über Erwarten stark. Einem sehnsüchtigen Verlangen nach solcher Kunst war er entsprossen. Bachs Kaffee-Kantate in szenischer Darstellung, Humor aus verschollenen Opern und die komische Oper „Die Magd als Herrin" von Pergolesi füllten den Abend vortrefflich aus. Ohne Übertreibung, in sorgsam abgestimmtem Rahmen und geradezu vorbildlich im ausführenden Ton wurden die lieblichen Bilder auf die Bühne gezaubert. Die drei spielenden Personen: Sophie Heymann-Engel (Sopran), Anton Sistermanns (Baß) und Max Mensing (Tenor) waren mit freudigem Herzen bei der Sache, und in dem Kgl. Musikdirektor Arno Schütze hatten sie sich einen feinen Begleiter der Gesänge gesichert. — Unsere Kirchenchöre traten gelegentlich der gottesdienstlichen Feiern, insonderheit der Dank- und Kriegsgottesdienste, oftmals an die Öffentlichkeit. Ein eigentliches Kirchenkonzert gab am Bußtage außerdem der Christuskirchenchor unter Lehrer Tillmanns Leitung. Mitwirkende waren Frau Ahnert (Sopran) und Herr Rich. Mailand (Violine). Zum Schluß sei noch erwähnt, daß auch die Frauenchorvereinigung des Konservatoriums Schütze-Hüttner am 12. Dezember erstmalig und mit gutem Erfolg in der Lutherkirche sang. Auch hier hatte Herr Mailand seine schätzenswerte Kraft wiederum in den Dienst der edlen Sache gestellt. Konzertorganist Bunk (Dortmund) erfreute schließlich noch durch künstlerisch vollendet gebotene Orgelweisen von Jul. Reubke und J. S. Bach.

Aus Hamburg

Von Prof. Emil Krause

Die im steten Fortgange, nicht beeinträchtigt durch die kriegsschwere Zeit, begriffenen Konzertaufführungen zeitigten von Anfang Dezember bis Ende Januar des Erfreulichen wieder recht viel. Rege, uneingeschränkte Anerkennung erwarb sich aufs neue unsere „Philharmonie" unter Siegmund v. Hausegger. Sein weiter Horizont gibt uns in umfangreicher Weise ein Konzertprogramm, das sich sowohl der älteren Tonkunst, und hier auch manchen bisher nicht gehörten Werken, wie den besten Schöpfungen der Neuen und Neuesten mit sicherer Taktik einsichtsvoll zuwendet. So begann das vierte Konzert mit Dittersdorfs Programmsinfonie „Die vier Weltalter"; ein Werk, das trotz seiner Einfachheit prophetisch auf die weitere Entstehung der programmatischen Musik hinweist. Die

hiernach von Frau Mysz-Gmeiner dargebotene Kantate „Ariadne auf Naxos“ von J. Haydn (orchestriert von Ernst Frank) begeisterte, wie nicht anders zu erwarten war, das Auditorium. In gleicher Weise geschah dies nach den Liedern von Mahler mit Orchester „Des Antonius von Padua Fischpredigt“, „Ich atmet einen linden Duft“ und „Wer hat das Liedlein erdacht?“ Hausegger brachte seine im hohen Grade interessante sinfonische Dichtung „Wieland der Schmied“ und beschloß das genußreiche Konzert mit Wagners Holländer-Ouvertüre. — Im fünften Konzert, das mit der Ouvertüre zu „Hamlet“ von Felix Woyrsch begann, erschien der noch sehr jugendliche, bereits im hohen Grade ausgereifte ungarische Violinvirtuose Josef Szigeti in dem sehr ausgedehnten, nur zum Teil anmutenden Konzert Op. 28 seines am 2. Januar 1915 verschiedenen Landsmannes Karl Goldmark und errang einen ungeteilten, sensationellen Erfolg.

Am 2. Dezember beging der Verein Hamburgischer Musikfreunde eine erhebende Gedächtnisfeier für den verdienstvollen, am 27. Juli 1915 verschiedenen Präses, Rudolph Petersen. Drei Dirigenten: J. Eibenschütz, A. Sittard und S. v. Hausegger hatten das Andante aus Beethovens A dur-Sinfonie, den Chorsatz „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ aus dem Deutschen Requiem von Brahms und das Adagio aus Beethovens „Neunter“ stilgerecht für die Feier aneinander gereiht. Zwischen Brahms und Beethoven stand S. v. Hauseggers Gedächtnisrede, in der er in warmen Worten auf die Tatkraft und hohen Verdienste des Dahingeschiedenen hinwies. — B. Walter (München), der in früherer Zeit unserer öffentlichen Musikpflege angehörte, stand diesmal dem Vereinskonzert des „Vereins Hamburgischer Musikfreunde“ in direktionell ausgereifter, umsichtiger Weise vor. Weber, Mozart, Mendelssohn und Beethoven waren in der Vortragsordnung des Abends vereint. Als Neuheit erschien das Mozartsche B dur-Divertimento für Streichinstrumente und zwei Hörner, ein reizvolles Werk, das jedoch in der orchestralen Vervielfältigung der Streichinstrumente trotz der vorzüglichen Ausführung nicht zu der vom Tondichter beabsichtigten Wirkung gebracht werden konnte. Dies „Divertimento“, dem sich die bekannten in D dur und F dur anschließen, gehört der intimen Kammermusik so sehr an, daß eine Vervielfältigung künstlerisch unberechtigt erscheint. Webers „Euryanthe“-Ouvertüre, die zu Mendelssohns „Sommernachtstraum“ und Beethovens C moll-Sinfonie kamen dagegen zur vollen künstlerischen Geltung.

Das dritte der unter Prof. Nikisch stehenden Abonnementskonzerte der Berliner Philharmonie begann mit Beethovens „Vierter“ und brachte weiter an Orchesterwerken R. Strauß' „Don Juan“, wie stets in mustergültiger Ausführung. Wera Schapira, eine noch jugendliche, hochentwickelte Klaviervirtuosin, erzielte einen durchschlagenden Erfolg mit Liszts' „Es dur-Konzert“ und „Ungarischer Fantasie“. Das temperamentvolle Erfassen der hohen Aufgaben, verbunden mit einwandfreier technischer Sicherheit, rief anhaltende Begeisterung hervor. — Im vierten Abonnementskonzert brachte Nikisch in genialer Abrundung Bruckners C moll-Sinfonie (Nr. 2), den bekannten „Entr'acte aus Rosamunde“ und Beethovens große Leonoren-Ouvertüre. Einen nicht unwesentlichen Teil des Enthusiasmus durfte Frl. Gerhardt, die dem Konzert ihre Kunst schenkte, für sich in Anspruch nehmen durch den die gewohnte Sympathie hervorrufenden Vortrag einiger orchestrierten Gesänge von Schubert und Beethoven.

Im dritten Sinfoniekonzert von J. Eibenschütz erwarb sich Hans Hermanns wohlverdiente Anerkennung durch seinen technisch abgerundeten Vortrag des Beethovenschen C moll-Konzerts. Brahms und Liszt, ersterer in seiner D dur-Sinfonie, letzterer in dem effektvollen Tongemälde „Mazeppa“, umschlossen in gediegener Ausführung das Beethovensche Werk.— Das zweite von G. Brecher mit dem Verein Hamburgischer Musikfreunde veranstaltete Konzert brachte die Mitwirkung des Tenoristen Leo Slezak, der die Arie des „Hüon“ aus Webers „Oberon“ und den Schlußgesang aus „Guntram“ von Rich. Strauß vortrug. Der Referent vermag nicht in die Begeisterung, die dem Sänger zuteil wurde, einzustimmen, am wenigsten nach der Arie von Weber. Die phänomenale Stimme allein ist nicht für den Gesamteindruck maßgebend. Auch Brechers Wiedergabe der siebenten Sinfonie von Beethoven entsprach nicht den gehegten Erwartungen, dagegen erschienen Webers „Freischütz“-Ouvertüre und Strauß' „Tod und Verklärung“ in künstlerischer Abrundung.

Die beiden im Dezember vom Hamburger Kirchenchor unter A. Sittard abgehaltenen Kirchenkonzerte waren von großem Interesse und durften sich der Mitwirkung ausgezeichneter Künstler erfreuen. Besonders wertvoll war das Weihnachtskonzert, das in musterhafter Ausführung nicht weniger als fünf Kantaten des großen Sebastian brachte. Leider war das Weihnachtskonzert so umfangreich, daß es einem Teil des Publikums versagt war, bis zum Schluß auszuharren. Unter den Mitwirkenden befanden sich in beiden Konzerten neben A. Sittard die fähigen Damen Lotte Lehmann, Frida Hell-Achilles, Hedwig Rode und die Herren Konzertmeister Bandler, G. A. Walter, J. v. Raatz-Brockmann und Otto Götze.

Der sechste „Vaterländische Abend“ der Vereinigten Männerchöre“ Hamburg-Altonas unter Leitung des Chormeisters J. J. Scheffler galt in gewohnter Weise der Kriegshilfe. Die Vortragsordnung zerfiel in drei Teile: „Unseren Gefallenen“, „Unserm Kaiser“ und „Unserm Vaterland“, die in ergreifender Ansprache der Herren H. Langmaack und Pastor Dr. H. Strasosky eingeleitet und verbunden wurden. John Prell begann mit Bachs Orgelpräludium H moll, dem Männerchöre von Cornelius, Silcher und „Dem Andenken der gefallenen Kameraden“ von G. Wohlgemuth in künstlerischer Abrundung folgten. Das einzige Bedenken gegen die gute Ausführung ruhte in den zu scharfen Kontrasten vom piano zum fortissimo. Nach der von Begeisterung erfüllten Rede des Pastor Strasosky über unsern Kaiser ertönte ein allgemeiner Gemeindegesang einer neuen Komposition des „Heil dir im Siegerkranz“ von John Julia Scheffler. Der Versuch, der altbewährten Melodie von Carey (die bekanntlich englischen Ursprungs ist) eine neue Vertonung zuzuwenden, verdient Anerkennung. Wenn man auch aufrichtig gestehen muß, daß die Careysche Melodie als kerniges Volkslied aller Nationen an Einfachheit und absoluter Schönheit nicht zu überbieten ist, muß man doch das Bestreben des Dirigenten, eine absolut deutsche Weise zu schaffen, nicht unterschätzen. Der dritte Teil wandte sich einigen Männergesangs-Kompositionen von J. Reiter, Scheffler, Scharff, Küken und Kremser zu. Den Sologesang vertrat in künstlerischer Weise Frau Neugebauer-Ravoth. Er bestand in Liedern von Grabert und Schumann.

Kammermusikkonzerte fanden in jüngster Zeit zwei des Bandler-Quartetts statt. Im ersten wirkte Paul Goldschmidt in Beethovens Kreutzer-Sonate und Schumanns Quintett, im zweiten Edwin Fischer im Klavierquartett C moll von Brahms in künstlerischer Weise mit. Auch an einem Schubert-Abend von Therese und Arthur Schnabel beteiligte sich das Quartett Bandler. Frau Schnabel sang Schuberts „Winterreise“ mit dem ersichtlichen Bemühen, den ernsten Grundton richtig zu treffen, was ihr jedoch stimmlich nicht überall gelang.

Die Klaviervirtuosität war in Emil Sauer, Teresa Careño, Paul Goldschmidt, Arthur Schnabel und Eugen d'Albert in eigenen Konzerten mustergültig vertreten. Den größten Erfolg hatten Teresa Careño in Beethovens Op. 59 und d'Albert in Beethovens Op. 111. Carl Flesch gab einen eigenen Violinabend, der enthusiastischen Beifall auslöste. Die Sangesmuse war gleichfalls künstlerisch vertreten durch Edith Walker, Elisabeth Boehm van Endert, Marie-Lydia Günther und Leonore Wallner.

An diese tunlichst kurz gefaßte Aufzählung schließen sich noch die Beethoven-Feier, der Thieriot-Reinecke-Abend des Tonkünstler-Vereins und der Vortrag „Hamburg als Musikstadt“ von Emil Krause im Verein Hamburger Gruppe der Lehrerinnen an. Der von Emil Krause veranstaltete Beethoven-Abend brachte nach einem einleitenden Vortrage die von

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Choral

(Dem Andenken der gefallenen Kameraden)

Karl Thießen

GESANG

1. Die ihr Blut und Leib und Le - ben habt für uns da - hin ge - ge - ben,
2. A - ber wir, die wir hier o - ben noch im Son - nenlicht, ge - lo - ben
3. Eu - rer schweren Ar - beit Er - ben, Er - ben selbst von Not und Ster - ben,

KLAVIER

mf *f*

1. to - te Brü - der, ruht nun aus. Kei - nes Schmerzes we - her Schrek - ken
2. eins euch in die Gruft hin - ein: Nicht um - sonst habt ihr ge - strit - ten,
3. al - les geh' von Hand zu Hand. Er - ben eu - res Her - zens Bren - nen

p molto decresc. - - - *pp* *poco a poco*

1. kann aus die - sem Schlaf euch wek - ken, ru - het aus, ihr seid zu Haus.
2. nicht um - sonst habt ihr ge - lit - ten, eu - re Er - ben wolln wir sein.
3. für das Höch - ste, was wir ken - nen: Deutsches Volk und Va - ter - land!

cresc. - - - - - *ff* *dimin. e rit.* - - - *pp*

Otto Rebbert vortrefflich gespielte Fisdur-Sonate Op. 78 und die Eroika-Variationen Op. 35, ferner die Florestan-Arie in der zweiten Bearbeitung, die „Adelaide“, vortrefflich charakteristisch vorgetragen von Henry Wormsbächer die Konzertarie „Ah, perfido“ und die „Klärchenlieder“, in liebenswürdiger Weise gesungen von der jugendlichen Frida Hell-Achilles. Die Klavierbegleitung der Gesangsvorträge ruhte auch diesmal wieder in der bewährten Kunst der fein empfindenden Christiane Orth.

Der Thieriot-Reinecke-Abend brachte, ausgeführt von Emma Wolff, Prof. Kopecky und Albert Gowa, Thieriots schwungvolles Edur-Trio Op. 47, die reizenden Gesänge für Frauenstimmen Op. 61 von F. Thieriot und das gemütvolle „Der Geiger von Gmünd“ von Carl Reinecke für Solostimmen, Frauenchor, Geige und Klavier. Herr Prof. Kopecky spielte den Geigenpart vortrefflich; der weibliche Solo- und Chorgesang, mustergültig ausgeführt vom Dannenbergschen a cappella-Chor, stand unter der Leitung seines bewährten Dirigenten Rich. Dannenberg.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Unser sechstes philharmonisches Konzert der laufenden Spielzeit wurde wegen Überanstrengung Weingartners um 14 Tage verschoben und gleichzeitig Richard Strauß um dessen künstlerische Leitung ersucht. Mit der weiteren Bitte, seine am 5. Dezember so stürmisch beifällig aufgenommene Alpensinfonie zu wiederholen und derselben andere Werke seiner Komposition vorausgehen zu lassen. Da der Komponist bereitwilligst dem Ansuchen der Philharmoniker entsprach, hatten wir also am 27. Februar mittags wieder ein regelrechtes Richard Strauß- und hiermit Sensationskonzert, für welches — wie auch für die gegen Zahlung eröffnete Generalprobe — im Nu alle Sitz- und Stehplätze vergriffen waren. Vor der Alpensinfonie bekam man diesmal „Zarathustra“ und — als eine Erstaufführung der Philharmoniker und wohl die erste im Konzertsaal überhaupt — den Schleiertanz der Salome aus dem gleichnamigen Musikdrama zu hören. Leider verliert das im Theater höchst wirksame Stück, weil ganz bestimmte mimische Bewegungen der Solistin begleitend, an geistiger und seelischer Ausdruckskraft sehr im Konzertsaal, immerhin fesselt auch hier die exotisch-orientalische, an Goldmark gemahnende schwüle Harmonik und das virtuose Raffinement der Straußschen Orchestertechnik, unseren unübertrefflichen Philharmonikern förmlich auf den Leib geschrieben, daher man selbstverständlich stürmisch applaudierte. Geradezu bejubelt wurde diesmal „Zarathustra“ und auch wieder die „Alpensinfonie“, die bei öfterem Hören immer neue Reize erschließt, darunter ein von vielen hartnäckig bezweifeltes gemütliches Element, z. B. in der Behandlung des ganz dem Volkston in den bayrischen Bergen abgelauschten „Jodlers“, wie er gleichsam als Abschiedsruf von der Alm herab am Schlusse dieser grandiosen musikalischen Alpentour noch einmal ertönt.

Nach besagtem glänzenden Mittagskonzert am selben Tag abends im Musikvereinssaal wieder ein ausverkauftes Orchesterkonzert — nur Schumann gewidmet — und — von Hans Pfitzner dirigiert. Richard Strauß, der stolze Selbstherrscher im Reiche des modernen Orchesters und dadurch zum erklärten Liebling und Beherrscher des Publikums gewordene Realist, und Hans Pfitzner, der sich vom Publikum eher scheu abwendende und in seine tiefste Innerlichkeit zurückziehende träumerische Idealist: welche Gegensätze! Schumanns edle, echt deutsche und so häufig träumerische Romantik scheint Pfitzner besonders wahlverwandt, daher er denn nicht nur die Dmoll-Sinfonie des Meisters mit feinster Nachempfindung aller Schönheiten an den Hörern vorüberziehen ließ und dadurch auch die nicht immer ganz glückliche Instrumentierung weniger fühlbar machte, sondern auch dem Hauptstück des Programms, der mit Schumanns Herzblut geschriebenen „Manfred“-Musik, neuerdings die tiefste Wirkung sicherte. Dr. Ludwig Wüllner sprach — wohl schon zum fünften oder sechsten Male in dieser Spielzeit — die tragische Titelrolle wieder mit erschütternder Ausdruckskraft, welche sich zugleich schon im vorhinein als die Hauptzugkraft für den Besuch dieses Abendkonzertes erwiesen hatte. Denn daß in diesem Falle nur Wüllner, nicht der Dirigent Pfitzner der eigentliche Magnet gewesen, bezeugte der auffallend schwache Besuch, welchen einige Tage zuvor ein von dem Quartett Rosé unter Mitwirkung des Tondichters veranstalteter eigener Hans Pfitzner-Abend im mittleren Konzerthaussaal gefunden. Man bekam da hochinteressante Proben von Pfitzners früherem kammermusikalischen Schaffen zu hören, in welchem es noch manchmal unheimlich gärt und brodelt, uns aber doch auch schon tiefe Seelengeheimnisse erschlossen werden. So in dem diesmal zuerst gespielten Streichquartett in Ddur Op. 13 und noch mehr in dem darauffolgenden Klaviertrio Op. 8, in dessen langsamem Mittelsatz besonders die individuellsten und wechselvollsten Stimmungen zum Ausdruck kommen, wie man solche in den wohl für beide Werke häufig vorbildlich gewesenen letzten Quartetten Beethovens findet. Spielten die Roséschen Streicher da und dort ganz ausgezeichnet, so wurde man erst recht im Trio von Pfitzners schier dramatisch sprechender Behandlung des Klavierparts gefangen genommen. Ein überzeugenderer Interpret in eigener Sache ließe sich gar nicht denken. Und dasselbe möchte ich von dem jungen E. W. Korngold sagen, wie er an einem anderen Roséschen Kammermusikabend den Violinpart seiner schon von früher bekannten Duo-Sonate Op. 6 Gdur ausführte. Hier jedenfalls noch mehr Sturm und Drang als in den Jugendwerken Hans Pfitzners, vieles befremdendbizarr, aber doch auch die glänzendsten Talentproben. Das sprühende Scherzo und das tiefempfundene Adagio scheinen mir die originellsten Stücke dieser Sonate, aber auch der besonders glückliche Schluß des sich mehr behaglich ergehenden Finale wurde lebhaft applaudiert. Eigentlich schloß mit diesem Konzert der Zyklus von (3) Sonatenabenden, welche Rosé mit dem Münchener Generalmusikdirektor Walter als Pianisten veranstaltete. Brahms' poesievolle Adur-Sonate Op. 100 (mit der wie ein Zitat wirkenden merkwürdigen Reminiszenz an das Preislied in den „Meistersingern“ im ersten Hauptthema) und Schuberts phantastisch-kühnes, für die Spieler besonders dankbares „Rondo brillant“ Hmoll Op. 70 bildeten die übrigen Nummern des Programms, von Walter und Rosé mit jener lebensvollen, musikalischen Kongruenz dargestellt, wie man es ja von diesen beiden erstklassigen Künstlern und berufenen Interpreten gewöhnt ist.

Nedbal, der im Theater a. d. Wien mit seiner neuesten auf kroatischem Boden spielenden und daher in diesem Sinne nationalgedachten Operette „Die Winzerbraut“ einen großen Komponistenerfolg hatte, brachte als Dirigent des Tonkünstlerorchesters zum ersten Male an einem Sinfonieabende des letzteren (den 24. Februar) M. Regers Sinfonische Variationen über ein lustiges Thema von J. Ad. Hiller Op. 100, ein Meisterstück schier unerschöpflichen kapriziösen Kontrapunktes mit einer wirksamen Schlußfuge, auch viel besser klingend als die Sinfonietta Op. 90 und die Serenade Op. 95, die man früher in Wien — sämtlich in den philharmonischen Konzerten — kennen gelernt. Auch die Variationen Op. 100 brachte zuerst Weingartner 1908 an der Spitze unserer Philharmoniker. Und war es damals deren gegenüber dem Tonkünstlerorchester doch noch immer überlegenes Spiel oder lag es jetzt an der ungünstigeren Stellung des Werkes bei Nedbal als Schlußnummer — genug, das Publikum ging keineswegs willig auf die vielen geistreichen Einfälle und Kombinationen ein, manche verließen sogar inmitten der Aufführung bereits den Saal. Auch die zum Anfang — und sicher einwandfrei — gespielte blühende Bdur-Sinfonie von Schumann erhielt nicht den gewohnten Beifall. Das Publikum hat eben seine Launen. Rückhaltlos bewundert wurde nur wieder das musterhafte Zu-

sammenspiel (bei doch individuellem Hervortreten) der polnischen Wunderknaben Siegmund und Emanuel Feuermann in dem so schwierigen und nur bei vollendeter Ausführung dankbaren Doppelkonzerte von Brahms Op. 102 Amoll.

Im Konzertverein setzte Löwe am 16. Februar seinen sinfonischen Brahms-Zyklus mit der dritten Sinfonie des Meisters in F dur fort. Aber so trefflich das poesievolle Werk einstudiert war, so ausdrucksvoll es wiedergegeben wurde, dem Publikum schien doch an diesem Abend weit besser die nachher noch gespielte erste Sinfonie in D dur von G. Mahler zu gefallen, die allerdings „moderner" klingt als die vorgenannte, mitunter in ein romantisches Dämmerlicht versenkte Brahmssche. M. Kalbeck hat die „Erste" von Mahler dereinst wegen ihres stets auf der Quarte a—d rufenden Über-Kuckucks im ersten Satz, des parodistischen Trauermarsches (über den alten Studentenkanon „Bruder Jakob") als Adagio und des in kolossalen „jubelnden" Blechlärm ausmündenden Dissonanzensturmes des Finales („dal Inferno al Paradiso", wie ursprünglich die später gestrichene Überschrift lautete) eine „Sinfonia ironica" genannt. Alles sehr interessant, meisterlich instrumentiert und für die eigentlichen Mahlerianer geradezu entzückend. Aber „schöner" als Brahms' „Dritte"? — De gustibus... Übrigens drängt bei uns noch immer ein Konzert das andere, fast alle finden trotz der schweren Kriegszeit in dem unentwegt musikfreudigen Wien ihr Publikum, und besonders die direkt der „Kriegsfürsorge" in verschiedenen Formen dienenden „Akademien" (mit häufig dem allerbuntesten, stillos zusammengeschweißten Progamm) sind in der Regel ausverkauft.

Oftmals geschieht es, daß an einem und demselben Abend, ja in verschiedenen Sälen desselben Gebäudes (Musikverein, Konzerthaus) gleichzeitig Konzerte stattfinden.

So z. B. debütierte am 15. Februar im großen Konzerthaussaale ein junger ungarischer Geiger aus Jenö Hubays Meisterschule in Budapest, Emil Telmanyi, und daneben im kleinen Saal ein Klaviervirtuose Max Merson. Woher dieser „kam der Fahrt" „weß' Meisters er Gesell", konnte ich nicht erfahren, aber was ich von ihm hörte: den Karneval und die Toccata von Schumann, die Fmoll-Fantasie von Chopin offenbarte einen Techniker ersten Ranges, doch keinen Poeten des Klaviervortrags; mit der zuletzt gespielten, selten öffentlich gehörten Spanischen Rhapsodie von Liszt hat er allerdings durch seine gleichsam eherne Rhythmik Furore gemacht. Was den jungen Telmanyi betrifft, von dem ich das siebente Violinkonzert in D von Mozart (Köchel 271) und ein sehr kurios kombiniertes von Busoni (Op. 35 D dur) hörte, in welch letzterem der Solist hinter dem stachligen Gewirr eines sezessionistischen Orchesters fast ganz verschwindet, so kann ich ihn vorderhand nicht höher als ein tüchtiges Durchschnittstalent einschätzen. Sein Bestes — und das ist immerhin ein Vorzug — gibt er vorderhand in der Kantilene. Über seinen Vortrag des von ihm zuletzt gespielten Mendelssohnschen Konzertes vernahm ich direkt auseinandergehende Urteile.

Glucks erhabene „Alceste", durch die berühmte Vorrede seine eigentliche Reformationsoper, welche ihre Uraufführung nach dem italienischen Text von Calzabigi am 26. Dezember 1767 im alten Wiener Burgtheater erlebt hatte, ist jetzt — am 6. März 1916 — im Hofoperntheater neuinszeniert gegeben worden. Und zwar nach einer gleich pietät- wie wirkungsvollen Bearbeitung von F. Schalk, welche teils auf die ursprüngliche italienische Fassung zurückgriff, teils auf die französische Neugestaltung, wie sie dem Werke durch den Bailli du Roullett am 23. Januar 1776 in Paris zuteil wurde. Aus der letzteren stammt u. a. der reizende Tanzchor des zweiten Aktes (bei Gluck allerdings schon in seiner dritten Wiener klassischen italienischen Oper „Paris und Helena" vorkommend), welcher seiner Freude über die Genesung des Königs Admetos Ausdruck gibt, begleitet von guitarreartig wirkenden Pizzicati der Streicher, in welche dann unversehens eine Flöte die bange Klage der von der allgemeinen Lust unberührten, des nahen Todes gedenkenden Alceste einführt. Die Aufnahme dieses wundervollen Mittelsatzes in Gmoll war 1776 für Paris neu, und sie wirkt heute noch als eine Perle der Oper tief ergreifend. Besonders wenn die schwierige, im Grunde alles beherrschende Rolle der Alceste in den Händen einer dazu wahrhaft berufenen Sängerin wie diesmal Frau Weidt. Ihre ebenso dramatisch bedeutende als vielfach auch rührende Leistung ist um so höher anzuschlagen, als die Künstlerin erst eine hartnäckige Indisposition hatte überwinden müssen, durch welche die jetzige Aufführung ernstlich in Frage gestellt war. Man fürchtete schon wieder eine Verschiebung ad Kalendas Graecas, wie es 1887 bei uns der Fall war, wo man „Alceste" zur 100jährigen Trauerfeier für den Tod Glucks in der Hofoper geben wollte, als plötzlich in der letzteren die elektrische Beleuchtung versagte, was eine 14tägige Sperrung des Theaters zur Folge hatte. Man gab dann „Alceste" mit dem Hofopernpersonale im Konzertsaal (des Musikvereines): ein bei Gluck immer nur sehr problematischer Notbehelf. Und die von allen ernsten Kunstfreunden damals sehnsüchtig erwartete Wiederholung in der Hofoper selbst ist man uns volle 29 Jahre (!) schuldig geblieben, eben bis zu dem 6. März des laufenden Kalenderjahres. Man fürchtete sich offenbar vor einer gleichen Teilnahmlosigkeit des Publikums wie 1885, als Direktor Jahn am 4. Oktober „Alceste" als Festoper zu Kaisers Namensfest zum überhaupt ersten Male im Hofoperntheater aufgeführt hatte, worauf dann die erste darauffolgende und einzige (!) in jenem Kalenderjahre Reprise vor leeren Bänken spielte. Man hätte aber immerhin eben dieses „liebe große Publikum" (den „Logenpöbel", wie sich einmal Hans Richter etwas scharf ausdrückte) durch wiederholte Aufführungen für die aus „Alceste" zu gewinnenden, tief ethisch bedeutsamen Eindrücke „erziehen" können. Das war aber Direktor Jahns Sache nicht, er beugte sich nur zu sehr vor dem jeweiligen Modegeschmack und auch vor einer damals tonangebenden Tagespresse, die sich bei Gluck langweilte und wieder ihrerseits auch das Publikum in diesem Sinne leider zu beeinflussen wußte.

Seither ist aber unser Opernpublikum entschieden ernster geworden, es mögen sogar die großen Erfahrungen der Zeitlage, des furchtbaren Weltkrieges hier erziehlich mitgewirkt haben. Und so ist denn zu hoffen, daß sich diesmal eine der edelsten Geistesschöpfungen wie Glucks „Alceste" (auf dem Zettel etwas überflüssig „Alkeste" betitelt, obgleich dies freilich dem altgriechischen Namen „Alkestis" näherkommt), in längeren Zwischenpausen vorgeführt, auf dem Spielplan erhalte. Dies verdiente schon die vortreffliche Leistung der Frau Weidt in der Titelrolle, welcher sich Herr Schmedes als Admetos und Herr Weidemann als Oberpriester würdig anschlossen, weiter das ganze von Kapellmeister Schalk in rechtem Gluckschen Geiste würdigst geführte Ensemble von Chor und Orchester, die schönen neuen Dekorationen Brioschis, die tüchtige Regie Wymetals. Nach Bayreuther Parsifal-Vorbild war sogar durch Herübernehmen einer Orakelmusik aus dem ersten Akt für eine überraschende Verwandlungsmusik im dritten Aufzug gesorgt worden. Das für dieses erste Mal sehr zahlreich erschienene und den erhabenen dichterischen und musikalischen Schönheiten andachtsvoll lauschende Publikum kargte auch nach den Aktschlüssen nicht mit seinem Beifall für die Solodarsteller; eine besondere Ehrung wurde aber vor Anfang des dritten Aktes Kapellmeister Schalk zuteil, den man wohl die eigentliche künstlerische Seele der wohlgelungenen, hochinteressanten Vorstellung nennen darf.

Rundschau

Konzerte

Berlin Gertrud Fischer-Maretzki verkörpert das moderne Vortragsgenre im Liede, das unbeschadet stimmlicher Unzulänglichkeiten von künstlerisch tiefer Wirkung sein kann. Wer Schuberts Schwanengesang, in dem alle Saiten menschlichen Fühlens und Erlebens ausklingen, so erschöpfend darzustellen weiß, dem gebührt wahrlich das Prädikat „meisterhaft". Im zweiten Teil des Programms setzte die Konzertgeberin ihre Kunst für fünf Lieder von Friedrich Gernsheim ein, vom Komponisten vollendet begleitet. Die poesievollen Vertonungen, die sich mit feinster Differenzierung in den dichterischen Stimmungsgehalt hineinfühlen, fanden lebhaften Widerhall und wurden zum Teil da capo verlangt.

Auf anderer Basis ruht die Kunst Ilona Durigos; ihr steht ein herrliches, schwellendes Organ zur Verfügung, satt und glänzend, von wundervoller Kultur. Sie sang Schubert und Brahms, zum Teil seltener gehörte Stücke. Die Schlußnummer gehörte ihrem trefflichen Begleiter Robert Kahn, dessen Lieder, in der Mehrzahl Manuskript, ausnahmslos den vornehmen Tonpoeten verraten.

Die Aufführung des „Israel in Ägypten" von Händel bot dem Philharmonischen Chor unter Leitung von Siegfried Ochs Gelegenheit, sich auf der Höhe seines Könnens zu zeigen. Die Anforderungen dieses Wunderwerkes der klassischen Chorliteratur sind so vielseitig: Größe und Glanz in den Hymnen von Preis und Dank, farbloses Pianissimo in dem Finsternischor, leichteste, zarteste Beweglichkeit in der Charakteristik des Fliegen- und Mückenschwarms erfordernd, daß eine restlos schöne Aufführung zu den Seltenheiten gehört, der wir uns rückhaltlos erfreuen dürfen. Auch in der Besetzung der Solopartien wurde teilweise Außerordentliches geboten, das berühmte Baßduett „Der Herr ist der starke Held" wurde von Friedrich Plaschke und Paul Knüpfer so gewaltig vorgetragen, daß die Freude über so herrliches Material sich in lautem Jubel kundgab. Frau Ilona Durigos herrlicher Alt schwelgte im Arioso. Nicht vollkommen auf der Höhe seiner Aufgabe stand der Tenorist Georg Meader, dessen allzu nasale Tongebung stört; schließlich forcierte Anna Kämpfert in der Trompetenarie (Otto Feist spielte die Solotrompete). Das Philharmonische Orchester, dem sich Max Seiffert (Klavier) und Bernhard Irrgang einfügten, bildete die wertvolle Vervollständigung des Riesenapparates, dessen Fäden in den Händen eines unserer besten Chordirigenten zusammenliefen.

Grete Henschel-Schesmer ist mit guten Stimmitteln begabt, denen sie aber die entsprechende Schulung schuldig blieb. Wenn es ihr nicht gelingt, das Versäumte nachzuholen, wird ihr ehrliches Wollen stets hinter dem Können zurückbleiben. Manuskriptlieder von Richard Wintzer und Eduard Behm haften an der Oberfläche.

Der Trio-Abend von Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert brachte das Schubertsche Trio in Es dur Op. 100 in vollendeter Wiedergabe. Eine solche Fülle süßen Wohllauts entströmt diesem Wunderwerke der Kammermusik, ein Melodienreichtum, Anmut der Bewegung und soviel Heiterkeit, daß diese Musik wie kaum eine andere berufen erscheint, Zeit und Gegenwart auszulöschen und uns das himmlische Lachen zu lehren.

Ella Lenz erfüllt die erste Vorbedingung, die an eine Sängerin zu stellen ist: sie besitzt ein schönes Organ, weich und farbenreich. Ihren gesanglichen Leistungen fehlt jedoch die technische Vollendung. Erst wenn hier alles Versäumte nachgeholt ist, wird sich auch der Vortrag frei und selbständig gestalten. Helene Bartsch wirkte als Solistin mit und bewährte sich als umsichtige Begleiterin.

Bewunderung erregte der an Jahren kindliche, in Kunst und Können fast bedrückend reife Pianist Claudio Arrau. Er spielte zuerst drei Bachs: einen Johann Sebastian, einen selten gehörten Friedemann und Philipp Emanuels E dur-Rondo, alles durchaus stilvoll und mit vollkommener Beherrschung. Beethoven war mit der Sonate Op. 54 vertreten. Am bewunderungswürdigsten war die Art und Weise, wie das Kind romantische Musik vortrug: Gernsheims technisch wie musikalisch anspruchsvolles Nachtstück, vier Stücke aus Erotikon von Jensen und Wilhelm Bergers brillante D moll-Caprice zeigten den Knaben geistig erstaunlich reif. In einer Liszts-Nummer kam der jugendliche Virtuose zum Wort. Wer die Entwicklung des genialen Knaben verfolgt hat, zollt der ruhigen, zielsicheren Führung seines Lehrers Professor Krause hohe Anerkennung, der in der Behandlung des Wunderkindes vorbildlich wirkt.

Der Philharmonische Chor unter Leitung von Professor Ochs bot zum Besten des Bulgarischen roten Kreuzes eine glänzende Aufführung der Schöpfung von Haydn, diesmal unter Mitwirkung des Blüthnerorchesters, das sich trefflich hielt, und ausgezeichneter Solisten. Cläre Dux bewährte sich als idealer Oratoriensopran, Paul Bender aus München wird an Schönheit der Stimmittel nicht leicht zu überbieten sein, Max Lipmann trat den beiden würdig zur Seite. Die Leistungen der ausgezeichneten Chorvereinigung sind an dieser Stelle schon eingehend gewürdigt worden. K. Schurzmann

Elberfeld Als örtliche Neuheit hörten wir im dritten, von Prof. Dr. Haym geleiteten Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters das D moll-Klavierkonzert von Stenhammar. Das interessante Werk zeigt echt nordische Eigenart: tiefe, grüblerische Seelenstimmung, untermischt von heimlicher Klage, banger Sorge, schäumendem Aufbrausen an einzelnen bewegten Stellen. Aufbau und Gliederung ist nach klassischem Muster klar und übersichtlich. Der künstlerische Vortrag durch Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) brachte die Vorzüge dieses interessanten Werkes zur anschaulichen Darstellung und nachhaltigen Wirkung. — Solistisch betätigte sich Fräulein Else Gutheim-Düsseldorf; ihr weicher Sopran ist gut ausgebildet; eine schöne, deutliche Textaussprache kommt ihren gesanglichen Vorträgen sehr zu statten. Wir hörten u. a. das „Ave Maria" aus der Kantate „Das Feuerkreuz" von Max Bruch. Die dritte Sinfonie von Brahms wurde vom Orchester mit großer Hingebung und innigem Verständnis gespielt.

Ein von der Kammersängerin Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg), den Kammersängern Theodor Lattermann (Hamburg) und Heinrich Knote (München) veranstalteter „volkstümlicher Opernabend" hatte starken äußeren und künstlerischen Erfolg. Der geräumige Stadthallensaal war fast ausverkauft. Knotes Gesangskunst erwies sich erhaben über jedes Lob; nicht sehr viel nach an gesanglichem Können stehen ihm Ottilie Metzger und Theodor Lattermann. Wie aber eine solche Vortragsfolge wie die gewählte sich in den Konzertsaal verirren konnte, nachdem alle gut geleiteten Zeitschriften jahrelang Wesen und Einrichtung musterhafter Programme beschrieben und gefordert haben, mutet seltsam an. Fast sämtliche Nummern der Vortragsfolge gehören nicht in den Konzertsaal, sondern müssen, ungelöst aus dem szenischen Zusammenhange, auf der Bühne zum Vortrag gelangen. Diese Forderung versteht sich ganz besonders für die Bildnisarie aus der Zauberflöte, die Blumenarie aus Carmen, den Wahnmonolog aus den Meistersingern, die Erzählung der Waltraute, Wotans Abschied, Arie des Adriano (Rienzi), den Karfreitagszauber. Aus Verdis gänzlich unbedeutendem Don Carlos einem deutschen Zuhörerkreis nun gar noch zwei ziemlich belanglose Arien (Arie des Königs Philipp, der Eboli) vorzusingen, war erst recht verfehlt, ja geschmacklos. Die Aufstellung eines gehaltvolleren, geeigneteren Programmes wäre sehr leicht gewesen in Anbetracht einer unerschöpflichen deutschen Liedliteratur. Klassische und zeitgenössische Meister bieten Auswahl in Hülle und Fülle. Auch wäre man für den Vortrag des einen oder anderen Kriegsliedes sehr dankbar gewesen.

Anregend verlief der zweite Romantikerabend des Elberfelder Frauenklubs. Robert Schumann wurde von

Emil Schennich-Barmen theoretisch-praktisch behandelt. An der Hand verschiedener Tondichtungen wurde Schumanns versonnene Träumerei und frauenhafte Weichheit nachgewiesen. Der sehr interessante Vortrag wurde unterstützt durch Darbietung der Cdur-Fantasie (Op. 17), des Karneval mit der Tonspielerei A-S-C-H, der „Grillen". Schennichs Klavierspiel ist technisch ausgereift und voll seelischer Belebtheit.

H. Oehlerking

Kreuz und Quer

Altenburg. Der Herzog von Sachsen-Altenburg hat dem Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) die Krone zur Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Berlin. Eine bedeutende Bereicherung ist unlängst der Musikabteilung der Königl. Bibliothek zuteil geworden: die Witwe des verstorbenen Leipziger Philosophieprofessors Raoul Richter (eines Enkels Meyerbeers) hat der Handschriftensammlung unserer Staatsbücherei den ungedruckten musikalischen Nachlaß Meyerbeers, bestehend aus zahlreichen Studienheften und unveröffentlichten vollendeten Werken, seiner großen musikalischen Handbibliothek, die viele seltene französische und italienische Werke enthält, zunächst auf 99 Jahre als Leihgabe überwiesen. Die ungedruckten Musikalien dürfen jedoch vor Ablauf von 20 Jahren der Öffentlichkeit nicht zugängig gemacht werden.

— Eine Biographie Robert Schumanns von W. Dahms wird demnächst bei Schuster & Löffler (Berlin) erscheinen. Von den 158 Bildern des Werkes soll etwa die Hälfte bisher noch unbekannt sein.

Dessau. Die Leipziger Konzertsängerin Frl. Gertrud Schultz sang in einem geistlichen Konzerte zum Besten der Kriegsbeschädigten in der hiesigen Jakobuskirche Lieder von Becker, Winterberger und Klughardt. Die Dessauer Zeitungen urteilen einstimmig anerkennend über die Leistungen der Leipziger Künstlerin.

Kristiania. Am 29. Februar brachte das Halvorsen-Quartett in seinem dritten Abonnementskonzert als Neuigkeit das Quartett Op. 18 in Gdur von Iver Holter und hatte damit großen Erfolg. Komponist und Ausführende wurden mehrmals gerufen.

Weimar. Die Wiener Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder ist zum Ehrenmitglied des Hoftheaters in Weimar ernannt worden. Sie stammt aus Weimar und gehörte bis 1900 dem Großherzogl. Hoftheater an.

Wien. Die Wiener Volksoper führte zum erstenmal eine Oper „Der Kohlenpeter", Dichtung und Musik von Robert Konta, auf. Der Kohlenpeter ist der Kohlenmunkpeter aus Wilhelm Hauffs Märchen „Das kalte Herz".

Der heutigen Nummer liegt der Musikverlagsbericht 1915 des Hauses Breitkopf & Härtel (Leipzig) bei, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam machen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 12

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

— Schriftleitung: —
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. März 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Pflege und Bedeutung der geistlichen Musik für das sittlich-religiöse Leben der Gegenwart

Eine kulturelle Zeitfrage

Von **H. Oehlerking-Elberfeld**

Die Deutschen sind das Volk der Denker und Dichter. Das müssen uns unsere erbittertsten Feinde nach wie vor, auch in schwerer Kriegszeit, zugestehen. In vielen Künsten und Wissenschaften steht Deutschland unerreicht da. Mit Stolz nennen wir einen Schiller, Goethe, Dürer, Mozart, Beethoven, Bach, Händel unsere größten Meister und Klassiker. Jeder dieser größten Söhne unseres deutschen Vaterlandes hat uns ein reiches Erbe hinterlassen. An uns ist es, den uns vermachten Reichtum an Gaben und Gütern der Kunst und Wissenschaft wie treue und dankbare Haushalter zu verwalten. Vieles ist erstrebt und Herrliches schon erreicht worden. Ein Dürerbund ist seit längeren Jahren erfolgreich bemüht, die Kunst jenes großen Nürnberger Meisters zum Gemeingut ganzer Völker zu machen. Eine Goethe-, Schiller-Gesellschaft und andere Vereinigungen suchen das Werk der nationalen Klassiker in die breitesten Schichten des Volkes zu tragen, während anderseits voll Fleiß und Eifer der Kampf gegen die Schundliteratur aufgenommen worden ist.

Fast unübersehbar ist der Reichtum an ausgezeichneter kirchenmusikalischer Literatur von den ältesten Zeiten ab bis auf den heutigen Tag. Weitausschauende Männer, opferwillige Gesellschaften und Verleger haben in den verschiedenen „Denkmälern der Tonkunst", die alte und neue Bachgesellschaft in ihren umfassenden Ausgaben, Chrysander in den Veröffentlichungen der Händelgesellschaft kostbare Schätze, welche längst dem Dornröschenschlaf verfallen waren, dem praktischen Gebrauch in Kirche, Haus und Schule wieder zugänglich gemacht. Von vereinzelten Versuchen abgesehen, harren die meisten dieser köstlichen Perlen der musikalischen Literatur im Musikleben draußen und daheim vergebens ihrer Auferstehung.

Wo ist die Ursache dieses traurigen Zustandes zu suchen? Zu S. Bachs Zeiten spielte die Kirchenmusik, als deren Glanz- und Höhepunkt wir die Kantate ansehen dürfen, eine bevorzugte Rolle. Der Thomaskantor schrieb nicht weniger als 5 Jahrgänge Kantaten. In der Thomasschule gehörte die Musik, der Gesang zu den Hauptfächern. Wie liebevoll geistliche Musik in der Häuslichkeit gepflegt wurde, erhellt aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725, eine für seine zweite Frau bestimmte Klavierschule, welche außer Klavierstudien Sachen aus geistlicher Musik zum Singen enthält: Rezitation, Arie, Choral ein- und mehrstimmig. Diese vorbildliche Art der kirchlichen und häuslichen Musikpflege, wie sie uns aus den Zeiten eines Bach und Luther überliefert ist, und mit welcher eine innige Pflege des Gemüts- und Glaubenslebens Hand in Hand ging, erlitt durch den sich nur an den nüchternen Verstand wendenden, unfruchtbaren Rationalismus eine jähe Unterbrechung, Verwässerung und einen vernichtenden Schlag, dessen traurige Folgen noch heute offenkundig sind. Sproßt infolge des Wohlstandes und der im allgemeinen Aufstieg begriffenen Kultur manch duftige Blüte am Baume des weltlichen deutschen Musiklebens, sowohl auf der Bühne wie im Konzertsaal, so schallt's uns aus Kirche und Haus traurig entgegen: „O wie liegt so weit, was mein einst war!" Wie selten hört man im Gotteshaus, ganz zu schweigen vom Gottesdienst, eine Bachsche Kantate oder Motette, oder in der Hausmusik eine gehaltvolle, geistliche Arie, ein Lied, einen Choral, ein- oder mehrstimmig, nach dem Vorbild der Alten!

Das ist um so mehr zu bedauern, als diese Weisen und Gesänge aus tiefstem, religiösem Empfinden geboren sind und daher auch wieder die erhabensten, seelischsten Stimmungen erwecken und vertiefen. Den nachdenklichen Betrachter muß es geradezu verwundern, daß unsere kirchlichen Behörden nicht schon längst zur Hebung des Gemeindelebens und zur Bekämpfung der weit um sich gegriffenen „Kirchenmüdigkeit" alles eingesetzt haben, was dazu dienen kann, der geistlichen Musik im Gottesdienst, der Liturgie, den geistlichen Musikaufführungen den Rang und die Stellung wieder einzuräumen, welche sie in Hoch- und Blütezeiten (Luther, Bach) innehatte und welche ihr als der hehrsten unter ihren Schwesterkünsten auch heute nicht weniger zukommt. Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen, nicht mitgerechnet, muß sich die Kirchenmusik in der Rolle einer dienenden Magd bescheiden. Zur Ausschmückung von Festgottesdiensten oder als sonstigem gelegentlichen Anhängsel begegnet man im Gotteshause der geistlichen Muse. Die Ausführung ist dem äußeren Rahmen durchweg gleich: handwerksmäßig, dilettantenhaft. Außerhalb der kirchlichen Kultur ist die kirchliche Musik fast zur Untätigkeit verdammt; wenn es hoch kommt, fristet sie allenfalls ein Dasein, worin sie weder leben noch sterben kann.

Was insbesondere unsere rheinischen Großstädte anbelangt, pflegen im räumlichen und persönlichen Anschluß an die Pfarrhäuser Jungfrauen- und Männerchöre sich zu gründen, die von Laien schlecht und recht geleitet und wo die leider musikalisch wertlosesten Sachen traktiert werden. Die über 60 000 Seelen zählende lutherische Gemeinde einer bekannten rheinischen Stadt unterhält nur einen einzigen Kirchenchor, der zu Festgottesdiensten abwechselnd in der einen und anderen Kirche ein paar Lieder oder Choräle singt! An eine baldige Änderung und Besserung dieser Verhältnisse auf dem Gebiete der kirchlichen Vokalmusik ist schwerlich zu denken. Denn unsere kirchlichen Behörden arbeiten langsam, in einem trägen Tempo schreitet man vielleicht von Erhebungen zu Erwägungen weiter, aber bis zur praktischen Tat scheint es noch ein weiter Weg zu sein.

Vorerst ist durch ein erfreuliches Einschreiten der preußischen Regierung eine dankbare und wichtige Reform für die Orgelmusik eingeleitet durch Einrichtung von Prüfungen der Organisten am Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin. Ein Prüfling, der den ziemlich hoch gesteckten Anforderungen genügt, bietet der Gemeinde, die ihn zum Organistenamt beruft, Gewähr, den Dienst an der Königin der Instrumente so zu verrichten, wie es der Würde der Musica sacra entspricht: der Gemeinde zur Erbauung, dem Höchsten zur Verherrlichung. Die alten, nur gar zu wahren Klagelieder werden in absehbarer Zeit alsdann gänzlich einschlummern, wenn bei Vakanzen tüchtige, geprüfte Organisten zur Berufung gelangen: daß die Choräle, einerlei ob sie zu Trauer- oder Lobliedern anzustimmen sind, stets in derselben Harmonisation uud Registrierung erscheinen; daß zu derselben Melodie immerfort dasselbe Vorspiel erscheint, unbekümmert um den Inhalt des zu singenden Kirchenliedes, usw.

Solange die Kirchengemeinden nicht geradezu auf dem Wege der behördlichen Verwaltung und Anordnung zur Bestellung von Chören gezwungen sind, muß zur Selbsthilfe gegriffen werden, eine Einrichtung erstehen, die in Stadt und Land den praktischen Beweis liefert, „daß unsere unvergleichliche deutsche Kirchenmusik berufen ist, mächtig auf die Stimmung und das Empfinden des andächtigen Kirchenbesuchers einzuwirken: die Kirche muß diese Kunst wieder zu ihrem Bundesgenossen machen". In kleinern und größern Städten dürfte die Ausführung dieses Planes auf nicht zu große Schwierigkeiten stoßen. Die größeren Plätze verfügen unter den Gesang- und Musiklehrern an höheren Schulen sowie in den Reihen der Organisten wohl ausnahmelos über geeignete Chorleiter, welche die Angelegenheit zielbewußt in die Hand nehmen. Wo sich ein gemischter Chor nicht zusammenfinden will, begnüge man sich mit einem ein- bis vierstimmigen Frauen- oder Männerchor. Die Macht der geistlichen Musik wird dem empfänglichen Hörer auch schon aufleuchten, wenn er den, vielleicht von der Orgel begleiteten, einstimmigen, ausdrucksvollen Gesang eines vielleicht in der ursprünglich rhythmischen Gestalt gesungenen Chorales oder sonstigen Liedes und dergl. hört. Der gesangliche Vortrag muß sich natürlich immer an die biblischen Lektionen (Epistel, Evangelium) des Sonntags anlehnen. Es erinnert an den Konzertsaal, wenn in der Hinsicht die Ordnung des Gottesdienstes durchbrochen wird durch Anstimmung einer Mendelssohnschen Arie, wie ich dies gelegentlich meiner Teilnahme am letzten kleinen Bach-Fest im Hauptgottesdienste einer Kirche der alten Lutherstadt Eisenach gehört habe.

Der Schatz unserer kirchenmusikalischen Literatur ist so groß und reich, daß für alle Verhältnisse passende Gesänge in Anschluß an die vorgeschriebenen Bibeltexte vorhanden sind. Das Ideal, Einfügung der Bachischen Kantate in die gottesdienstliche Handlung, wird wohl eine Weile noch der Erfüllung harren müssen. Dafür gibt es aber als wertvollen Ersatz köstliche Gaben aller Art: Der Bach-Choralist. Vierstimmige Choralgesänge von J. S. Bach, nach ihrer gottesdienstlichen (liturgischen) Verwendbarkeit auf Grund der Evangelien ausgewählt, geordnet und den evangelischen Kirchenbehörden dargeboten von Fritz Lubrich. (2 Hefte, enthaltend 42 Choräle, Verlag Schweers & Haake. Partitur 0,60 Mk.; jede Stimme 0,10 Mk.). Ein ebenso praktisches wie musterhaftes Unternehmen.

An die Bach-Choräle schließen sich die vier- und mehrstimmigen Choräle der Kirchenkantaten und Passionen, worin statt des begleitenden Orchesters die Orgel die Begleitung übernehmen kann, Sätze aus den kleineren und leichteren Motetten (manche Bach-Motetten bestehen aus mehreren Sätzen, sind 5—8 stimmig und schwerer als die eine und andere Kantate). Bei liturgischen Feiern und geistlichen Musikaufführungen ist das einstimmige Lied, z. B. „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange", aus dem Schemellischen Gesangbuch, die Arie, ja die Kantate von S. Bach selbst zu berücksichtigen (Arien: „In deine Hände" aus „Actus tragicus"; „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" aus der Kantate „O ewiges Feuer". Kantaten: „Wer weiß, wie nahe" — „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" — „Wer da glaubet" — „Ein feste Burg ist unser Gott" — „Widerstehet doch der Sünde" — „Selig ist der Mann".)

Der gründliche Literaturkenner wird über Bach ganz von selbst zu den geistigen Vorläufern und Nachfolgern des Thomaskantors gelangen: C. Chr. Bach (1642—1703), H. Schütz (1585—1672), J. Gallus (1550—1591), Carl Thiel, Willy Herrmann, Theodor Krause, Albert Becker und viele andere zeitgenössische, von der Bachischen Kunst beeinflußte Tonsetzer, die uns in zahlreichen Motetten und ähnlichen Formen eine reichhaltige und dankbare Literatur verschafft haben. Der Wiedererweckung jener kostbaren Schätze des 16.—18. Jahrhunderts haben ideale Verleger durch Neuherausgabe weder Mühe noch Opfer gescheut. Außer den schon genannten Bach-, Händel-Gesellschaften, den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, Österreich usw. weise ich hin auf folgende, von fachmännischer Hand geleitete Neuausgaben: Geistliche Gesänge von Heinrich Schütz, für Kirchenchöre neu herausgegeben von Fr. Spitta (bei Schweers & Haake, Bremen; Partitur 2,50, Stimme 0,40 Mk.). 20 geistliche Chorgesänge von H. Schütz, herausgegeben von Joh. Dittberner bei Schweers & Haake 2 Bände à 2 bezw. 2,50 Mk., Stimmen 0,30 bezw. 0,40 Mk. Eine sehr empfehlenswerte Anthologie ist: Blüten und Perlen der Musica sacra. Eine Sammlung 3—8 stimmiger Gesänge, hauptsächlich aus der Blütezeit der altklassischen Kirchenmusik, bearbeitet von L. Spengler (Cassel, Freyschmidt). Für gemischten Chor kommt ferner in Betracht: Palmes Auswahl vorzüglicher Chorstücke, bei M. Hesse, Leipzig; bevorzugt darin sind: Händel, Haydn, Schubert, Mendelssohn. Vorwiegend modernen Tonsetzern begegnen wir in Palmes 46 Festmotetten und religiösen Festgesängen für Männerchor, in 45 Festmotetten und Festgesängen für gemischten Chor nach Ordnung des christlichen Kirchenjahres und in den 88 Motetten und geistlichen Gesängen zur festlosen Kirchenzeit (sämtlich bei M. Hesse; Preise niedrig, Ausstattung gut!).

Eine Gemeinde, welche durch Darbietungen jener köstlichen Perlen unserer geistlichen Literatur, um die uns die ganze Welt beneiden kann, Verständnis, Erweckung und Erbauung gefunden hat, wird Mittel und Wege finden und zur Ausführung bringen, welche die ruhige Arbeit und gesunde Entwicklung eines solchen Chores gewährleisten. Zur allgemeinen Durchführung der Reform, die uns die geistliche Vokalmusik durch künstlerisch geleitete Chöre in die kleinste Dorfkirche bringen soll, gehört neben der gründlichen Vorbildung der Chorleiter in den Lehrerseminaren und musikalischen Fachschulen und der Abhaltung von Prüfungen, durch welche der Befähigungsnachweis zur Leitung eines Chores beizubringen ist, eine weit bessere Vorbereitung der Theologen für kirchenmusikalische Dinge. Mit dem Verständnis und dem Einfluß des Pfarrers steht und fällt in sehr vielen Fällen die herrliche Sache der geistlichen Musikpflege.

Schwesterlich nahe verbunden mit der Vokal- ist die Orgelmusik. Beide müssen im Rahmen des Gottesdienstes, der liturgischen Feiern, der geistlichen Musikaufführung äußerlich und innerlich gleich einem Geschwisterpaar sich gegenseitig dienend, ergänzend und fördernd die Hand reichen. Welchen tiefen, unauslöschlichen Eindruck ein ausdrucksvolles Orgelspiel auf die gesamte Seelenstimmung macht, wie nachhaltig ein kerniges, sinniges Orgelstück Empfinden und Wollen beeinflußt, haben wir ja alle aufs neue während der schweren, langen Kriegszeit vernommen aus den Berichten der Zeitungen und den Feldbriefen unseren Soldaten, denen es hinter der Front vergönnt war, einem Orgelkonzert beizuwohnen. Die Klänge der Königin der Instrumente waren den Männern, die aus dem wilden Kriegsgetümmel in den stillen Frieden des geweihten Gotteshauses kamen, wie eine Stimme aus Himmelshöhen, die der unruhvollen Seele zuruft, wo sie ihre Heimat, die von allem Erdenleid entrückte, himmlische Ruhe findet. Die feierlichen Akkorde der Orgel geben dem zerrissenen Herzen inneren Frieden und flößen Vertrauen und Mut ein für alles, was im dunklen Zeitenschoße noch verborgen liegt.

Dieser hohen Bedeutung für das sittlich-religiöse Gefühl und das daraus entspringende Handeln und Wollen im Leben des Einzelnen sowohl wie der Gemeinde sollte jeder Organist eingedenk sein und von diesem Gesichtspunkte aus sich für seinen Dienst vorbereiten, wo und wie er ihn auch zu versehen hat. Nur unreife Schülerarbeit würde er im Choralspiel leisten, wenn er sich in Tonart und Harmonisation nicht von Fall zu Fall richtet nach dem Inhalt des gesungenen Liedes oder der einzelnen Strophen desselben; dilettantenhaftes Spiel wäre es auch, wenn er sich im Tempo nicht leiten ließe von der Grundstimmung (Dank, Vertrauen, Bitte, Buße, Klage!) des Textes. Klassisches Vorbild ist in Choralspiel und -begleitung S. Bach. Bei ihm möge jeder Organist fleißig in die Schule gehen! Derselbe Meister hat die Organisten auch gelehrt, wie durch ein schönes Orgelspiel der Gottesdienst in würdiger Weise einzuleiten, in den Choralgesängen fortzusetzen und harmonisch zu beschließen ist. Es sind vornehmlich die herrlichen Choralspiele, Choralfantasien, die kleinen Orgelpräludien und Fugen, die das Vollendetste darstellen, was wir in der Orgelliteratur für unsere Zwecke bis jetzt besitzen. Durch das ganze Kirchenjahr hindurch geleitet uns der Altmeister wie ein lieber, treuer Weggenosse an der Hand dieser Festchoräle. Soll Bach in der stattlichen Zahl dieser wundervollen Choralspiele und -fantasien zu Gehör kommen, so dürfen im Gottesdienste natürlich nicht immer dieselben, wenigen Melodien (es sollen in manchen Gemeinden nur 20—30 sein) gebraucht werden, der Geistliche hat vielmehr die Schriftverlesungen und Predigttexte so auszuwählen, daß die Gemeinde jene alten, herrlichen Choräle, die teilweise vernachlässigt oder gar in Vergessenheit geraten sind, wieder anstimmen und lieb gewinnen lernt: Gottes Sohn ist kommen — Der Tag, der ist so freudenreich — O Mensch, bewein Dein Sünde groß — Christ ist erstanden — Wir glauben all' an einen Gott — usw. Wie in der Vokalmusik fordert auch die Orgelkunst die Ergänzung der Bachschen Literatur, die im Mittelpunkte alles Orgelspieles steht. Nicht nur die vorbachischen Meister des 17. Jahrhunderts, auch die großen und mittleren Nachfolger des klassischen Meisters S. Bach verdienen volle Berücksichtigung. Karl Straube gab bei Peters-Leipzig zwei Bände „Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhunderte" für den praktischen Gebrauch mustergültig bearbeitet heraus, die ich jedem Organisten warm empfehle; die wertvolle Sammlung bringt das Bedeutendste und Brauchbarste, was sich auch schon auf Orgeln mit nur wenigen, aber charakteristischen Stimmen wirkungsvoll spielen läßt: Choralvorspiel, Präludien, Postludien, Tokkaten, Passacaglien und dgl. von G. Böhmer, D. Buxtehude, J. K. Kerll, G. Muffat, J. Pachelbel, S. Scheidt, J. G. Walther, J. Kuhnau, H. Scheidemann, M. Weckmann, F. Zachau. Ihnen müssen sich die Orgelmeister des 19. und 20. Jahrhunderts mit ihren besten, vom Geiste S. Bachs befruchteten Werken anschließen: J. Brahms, M. G. Fischer, A. Ritter, J. F. Herzog, P. Claußnitzer, Grundmann, und viele andere.

In manchen Städten haben tüchtige Orgelkünstler an bestimmten Wochentagen und -stunden (Sonnabend mittag, Sonntag nachmittag oder -abend) Orgelaufführungen veranstaltet, die unentgeltlich oder doch nur gegen Kauf des Programmes von jedermann besucht werden können. Ein vorzügliches, der allseitigen Nachahmung wertes Mittel und Verfahren, klassische Kunst zum Volksgut zu machen. Zur Erreichung dieses idealen Zieles bedarf es der Mitwirkung aller nur in Betracht kommenden Kräfte. Da sich viel seichte Literatur in den häuslichen Musikbetrieb eingeschlichen hat — verwässerte, aus England und Amerika eingewanderte geistliche Lieder, ein- und mehrstimmig: z. B. das weitverbreitete Reichsliederbuch! — müßten Aufsätze in Tagesblättern und Zeitschriften, die in den breiten Massen des Volkes gelesen werden, theoretisch und praktisch gute Musikalien zum Singen und Spielen einführen. Mit Rücksicht darauf, daß nunmehr der Gesangunterricht aller Schulen das Vomblattsingen die Kinder lehrt, ist es dem Elternhaus, der Familie leicht gemacht, wertvolle Literatur durch eigenes, häusliches Musizieren (Singen, Spiel auf Klavier, Harmonium) sich zum inneren, geistigen Eigentum zu machen. Was in der Hausmusikpflege singen und klingen soll, brauchen uns Tondichter nicht erst zu verschaffen, wir besitzen es bereits in Hülle und Fülle. Ich will nur auf ein paar Einzelheiten hinweisen: Für die Advent- und Weihnachtszeit Fröhliche Weihnacht, 112 ein- oder zweistimmige Volkslieder von M. G. Winter (Kahnt, Leipzig) — Deutsche Weihnachten, in mehreren billigen Heften vom Kunstwart (Callwey-München) herausgegeben. E. Humperdinck, Bübchens Weihnachtstraum.

Für Hausmusik im allgemeinen und Kirchenkonzerte, bei allen Gelegenheiten des Kirchenjahres verwertbar: Feierklänge, 52 geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Orgel, Harmonium, Klavier. Zusammengestellt von Br. Röthig (Kahnt-Leipzig.)

Trenkner, Der Solosänger (Hannover, Carl Meyer) bringt Lieder von Franz, Cornelius, Löwe usw. mit Einführungen und Erläuterungen.

Für den mehrstimmig gepflegten Gesang ist sehr brauchbar, namentlich bei einfachen Verhältnissen: A. Knabe: Geistliche und weltliche Lieder für jung und alt (Baedeker-Essen).

C. Kühnhold: Der Kirchenchor, eine Auswahl leicht sanglicher, geistlicher Lieder, Choräle und Motetten (M. Hesse-Leipzig).

Ernste Gesänge in ernster Zeit. Ältere und neuere Gesänge, bei Kahnt kürzlich erschienen.

Nicht unerwähnt darf in diesem Zusammenhange bleiben, daß sich manche deutsche Zeitschrift mit Geschick und Erfolg bemüht hat, verborgene Perlen der geistlichen Literatur der Musikpflege wieder zugänglich zu machen (Kunstwart, Türmer, Süddeutsche Monatshefte, Die Orgel, Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Gottesdienst und kirchliche Kunst). Als Probe genüge der Hinweis auf die wundervolle Arie aus S. Bachs Kantate Nr. 82 „Schlummert ein!" die in der Beilage des Kunstwarts Jahrgang 21 Heft 14 erschien, bearbeitet für Alt, in Begleitung für Violine und Klavier.

Wie wir gesehen haben, sind die Zeitumstände (trotz des Völkerringens) nicht ungünstig, der Kirchenmusik die Stellung wieder zu erringen, die sie einst zu ihrer Blüte- und Glanzzeit einnahm und die sie ihrem gewaltigen Geiste nach, den vor allem die eigentlich klassische Literatur atmet, auch in Gegenwart und Zukunft behaupten muß zur Veredelung des sittlichen, religiösen Lebens wie zur Verschönerung des Erdendaseins überhaupt. Was R. Wagner einst prophetisch schauend aussprach, wird sich dann herrlich erfüllt haben: „Es ist nichts Herrlicheres als ein Deutscher sein! Welches Volk hat größere, welches gleiche Vorbilder aufzuweisen als diese unseres Volkes? Brauchen wir da noch fremde? Wir dürfen auch die großen Männer anderer Völker verehren, aber zurückstehen sollen sie gegen die größeren unseres Volkes; denn aus ihrem Geiste und Fleisch sind wir geboren; ihre Seele spricht unsere Sprache, die wir verstehen, und in ihre Seele schauend werden wir erfüllt von der großen, allmächtigen Liebe, aus der ihre Werke entsprungen sind. Jedes Wort, jeder Ton aber ruft es uns zu: Seid stolz, Deutsche zu sein! Ihr dürft es, wenn ihr hinschaut, welche Schätze der deutsche Geist in uns hervorgebracht hat. Und darum: Folget ihnen nach!"

Aus dem Leipziger Musikleben

Unter einem übermäßig langen und buntgemischten Programm litt das neunzehnte Gewandhauskonzert. Gefälligkeiten für Solisten, die sich von allen Seiten zeigen wollen (wenn sie es auch, wie diesmal, besser nicht täten), sind immer vom Übel. So folgten, divergierend in mancher Hinsicht, aufeinander: Cherubini (Anakreon-Ouvertüre), Mozart (Figaro-Arie), Vivaldi (Concerto grosso D moll), Schumann (Lieder am Klavier) und G. Mahler (G dur-Sinfonie). Den Haupterfolg hatte nicht die oft besprochene, überaus redselige, selbstgefällige Mahlersche Sinfonie mit ihrer teils musikalischen Ironisierung (eine wahre contradictio in adjecto), teils unfreiwilligen Komik, so „interessant" und „geistreich" auch ihre Bereicherungen des orchestralen Witzes und des harmonischen Spottes — ja sogar der Selbstverspottung — sein mögen, sondern Frau Kläre Dux von der Berliner Oper. Trotz einer kleinen Zungenanstößigkeit überzeugte sie, besonders in den Schumannschen Liedern, von ihrem großen stimmlichen Besitz. Noch erfreulicher wäre dieser, wenn die musikalische und die sprachliche Seite (vor allem in klingenden Konsonanten) der tonbildnerischen ebenbürtig wären. Darüber sah jedoch das Publikum, entzückt von der frischen, hübschen Stimme und den glänzend gegebenen Pianissimoeffekten in höchster Lage, hinweg und feierte die Sängerin in überschwenglicher Weise. Ihrer stimmlichen Verfassung entspricht aber, wie angedeutet, nicht entfernt die künstlerische. Die Gräfin-Arie aus „Figaro" sang Frau Dux im freundlich gefälligen Soubrettenstil, etwa so, als wenn Susanne oder Cherubin in ihren Kleidern steckte, und die in der Stimmung verschiedenartigen Lieder von Schumann alle über einen Leisten des überall sehr geschickt angewandten Pianissimoeffektes und des gleichmäßig liebenswürdigen und flachen Ausdruckes. Schumann erschien beinahe wie ein besserer Salonkomponist. Nikischs Begleitungen, besonders die Nachspiele, sorgten jedoch für die angemessene Korrektur solcher Auffassung. Fast boshaft war die sorgfältige Art, mit der Dirigent und Orchester den Spott und die Verhöhnung des „Philisters" in der Mahlerschen G dur-Sinfonie betonten. Keins seiner Werke zeigt wie dieses, daß der Komponist ebenso gallig und hochnasig (das „Publikum" narrend) wie ehrlich (sich selbst verspottend) gewesen ist. Wenn nicht so furchtbar viele („gewollte" und ungewollte) Banalitäten mit unterliefen, könnte man diese Frechheit fast genial nennen. Mahler war eben ein übermenschlich, unmenschlich geistreicher Komponist, ein eminenter Techniker ohne eigene Einfälle, der fremde höchst amüsant zuzustutzen verstand, sich an ihnen, die ihm innerlich fremd waren, weidlich ärgerte und sie ins Philiströs-Banale (in anderen Sinfonien auch ins Erhaben-Philiströse) hinabzog, um sie (oder sich) lächerlich zu machen. Am schlauesten war er, indem er jedwedes Programm außer Diskussion stellte, und durchaus unschlau waren die getreuen Jünger, die die „versteckten" Programme verraten haben, z. B. als das dieser vierten Sinfonie die „Verspottung des Philisters". Der freilich ist gutmütig und klatscht Beifall. Es klingt ja manchmal auch so riesig nett. Der mephistophelische Autor hätte Grund genug zum Kichern über seinen vertrackt angelegten circulus vitiosus. Eins aber ist sicher: der gallige, kaltnasige Ironiker ist sympathischer als der verlogene Pathetiker, der aus tiefsten Gefühlen Theaterei macht. Darum ist Mahlers vierte Sinfonie, so wenig sie uns auch zusagt, immer noch angenehmer als seine anderen.

Selim Palmgren, dessen Klavierkonzert „Der Fluß" im zwanzigsten Gewandhauskonzerte als Neuheit gespielt wurde, gehört zu den jüngeren finnischen Komponisten von Ruf. Daß er selber ein kenntnisreicher Pianist ist, merkt man deutlich an dem zwar außerordentlich schwierigen, aber auch sehr dankbaren Klavierpart (wenn er so wie an diesem Abend gespielt wird) seines einsätzigen Werkes, das man etwa auch als sinfonische Dichtung für Klavier und Orchester bezeichnen könnte. Denn der konzertierende Charakter ist zwar nicht verwischt, tritt aber doch gegen die Stimmungsschilderungen zurück. „Der Fluß" ist sozusagen eine ins Finnische übertragene Smetanasche „Moldau". Die eigene Art des Aufbaues und der Charakterisierung ist ebenso unverkennbar wie die Selbständigkeit der Mittel, die der Komponist verwendet

Ich kenne Finnland bisher nur aus der Musik von Sibelius und finde seine schwermütige Poesie und seine besondere Weise orchestralen „Fließens" (wie etwa in der Ballade „Des Fährmanns Bräute") auch bei Palmgren wieder. Sicher ist dessen teils anmutig plätschernder, teils wild reißender „Fluß" ein sagenumwobener. Stille, versonnene Stimmungen, Heimlichkeiten und Träumereien wechseln jäh mit Sturmgebraus und lodernden Leidenschaften. Aufklärende Worte, die bei einer derartigen Komposition durchaus notwendig sind, fehlten im Programm. So tappt man als Nichtfinne im Dunkeln, kann jedoch als Musiker (nach einmaligem Hören) sagen, daß uns hier ein Fremdes, uns Ungewohntes in durchaus fesselndem Gewande und in so sicherer künstlerischer Gestaltung vermittelt wird, daß es uns sympathisch wird. Glänzend war die Wiedergabe durch den erstrangigen Pianisten Ignaz Friedman, für den Schwierigkeiten nicht bestehen, und das Orchester unter Nikischs Führung. Als der beste unter den jüngeren Chopinspielern allgemein anerkannt, brillierte Friedman weiterhin im Andante spianato und Polonäse Es dur (Op. 22). Die Orchesterbearbeitung von Xaver Scharwenka ist sehr wirkungsvoll, während die originale nach Niecks (dem Chopinbiographen) dürftig sein soll. Als Hauptwerk beschloß den außerordentlich genußreichen Abend die F dur-Sinfonie von Brahms, bekanntlich eine jener Höhenleistungen des Gewandhausorchesters und seines Meisterdirigenten, die immer wieder, und mögen sie noch so oft wiederholt werden, dem Musiker ein tiefes Erleben und Weiterreifen bedeuten. Aber auch das Verhalten der Zuhörerschaft im allgemeinen bezeugt nun schon seit Jahren, daß Brahms nach Gebühr den Klassikern beigezählt wird. Leipzig als Brahmsstadt ist ein Ehrentitel, der vor allem dem Gewandhause zu verdanken ist. Die Namen Carl Reinecke und Artur Nikisch stehen hier hochgewichtig nebeneinander. F. B.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Variatio delectat. Deshalb möchte ich diesmal den Solisten den Vortritt vor dem Orchester lassen. Aber eigentlich bleibe ich dennoch in meiner gewohnten Ordnung, mit den Orchesterkonzerten zu beginnen. Der Berliner Rentenausschuß hat nämlich in dem gar nicht löblichen Bestreben, aus den armen Musikern möglichst viel Geld für den Versicherungsfiskus herauszuziehen, dekretiert, daß ein Orchester vorhanden sei, wenn drei (!) Musiker zusammenspielen und sich dabei einem unterordnen. Der Leiter könne in einzelnen Stücken eine Stimme mitspielen. Also tres faciunt collegium! Man sieht, in unsern Amtsstuben werden die Begriffe und Maximen immer origineller. Sollen wir Musiker da nun weinen oder lachen? Genug, ich fange mit einer Reihe solch neudefinierter Orchesterabende an und lobe zunächst den zweiten Duettabend von Lotte Leonard, Therese und Willy Bardas. Hier würden die Bureaugehirne wohl „großes" Orchester definiert haben, denn da spielten in einer Nummer sogar fünf Musiker zusammen: Sopran, Alt, zwei Oboen und Klavier. Es war das Duett „Du wahrer Gott" aus S. Bachs 23. Kirchenkantate. Aber der „Leiter", Willy Bardas, spielte auch sonst „eine Stimme mit", nämlich die Klavierstimme in Duetten von Carissimi, Albert, Schumann, Tschaikowsky, Dvorak, Gretschaninow und zwei von ihm sehr hübsch gesetzten Volksliedern aus dem 17. Jahrhundert. Aber dieser Orchesterleiter à la Bureaukratius spielte zwischendem auch noch solo, nämlich Beethovens Sonate in D dur Op. 10, auf die jetzt alle in Berlin auftretenden Pianisten versessen zu sein scheinen, und Stücke aus Brahms' Op. 118. An allem, Gesang wie Klavierspiel und Oboengeblase, hatte man die reinste Musikfreude. Zwei andere Orchester der neuen amtlichen Definition fand man im letzten Abonnementskonzerte Heinrich Grünfelds und in einer Extrasoirée des Klinglerschen Streichquartetts vor. Dort spielten die ominösen drei Musiker Trios von Philipp Scharwenka und Brahms, hier war der „eine Stimme mitspielende Leiter" Artur Schnabel, der Klavierkammermusik von Schumann (Op. 47), Mozart und Brahms (Op. 34) zur höchst vollendeten Aufführung brachte. Philipp Scharwenkas Trio (G dur Op. 112) ließ abermals bedauern, daß ein solcher Meister dort, wo er zu Hause ist und persönlich wirkt, so wenig beachtet wird. Er teilt dieses schnöde Schicksal aber mit anderen, so z. B. mit dem vortrefflichen Philipp Rüfer. Nihil propheta in patria! Alte Geschichte, doch ewig neu; und wem sie just passieret, dem bricht das Herz entzwei. Das sollten die Unterlassungssünder bedenken. Gehen wir zu weiteren Orchestern des preußischen Amtsstubenbegriffes über. Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld schlossen ihren Beethovenzyklus, in dem sie alle Klaviertrios des Großmeisters hören ließen, und zwar ebenfalls in höchster Vollendung. Man ist da eben doch in Berlin auf Rosen gebettet; wenigstens der, der sich die Ignoranz der Dornen leisten kann und nur die allerbesten Konzerte besucht. Das zweite von Waldemar Meyer brachte Neuheiten: die beachtenswerte Klavierviolinsonate Op. 13 in F dur von Paul Scheinpflug und ein Manuskripttrio Op. 28 in C moll von Paul Schramm. Dieser junge Mann gab auch einen eigenen Kompositionsabend mit einem Streichquartette Op. 31 und einem Klavierquintette Op. 34. Er beherzige das alte „multum sed non multa", das er so hübsch im ersten Akte von Lessings Emilia Galotti ausgelegt finden kann. Vielleicht liest er auch mal meinen Musikbrief in Nr. 8, wo eine gewisse Stelle auch auf ihn gemünzt scheinen kann. Talent hat er natürlich. Ein jetzt öfter herangezogenes neues Komponiergenie ist auch Wilhelm Groß. Dessen Kammermusik ist aber noch unreifer. Anstatt solche Geister öffentlich, in der Weltarena Berlin zu produzieren, sollte man uns lieber einmal wieder etwas von Carl Reinecke und ähnlichen älteren Meistern zum besten geben. Heute heißt's aber „je toller, je besser", und da wird auch der Krieg, dieses vielgepriesene Universalmittel gegen allerhand Decadence, keine „Einkehr" bringen. Um nun auf meinen heutigen Anfang zurückzukommen: gesungen wurde diesmal viel und gut. Natürlich mehr oder weniger. Lula Mysz-Gmeiner, Fritz Feinhals, Margarethe Parbs-Krause, Eugen Brieger, Emmy Raabe-Burg, Lolo Barnay, Theo Lierhammer — diese und noch andere hinterließen angenehme, ja glänzende Konzerterinnerungen. Vom Programmeinerlei wich Eugen Brieger mit Liedern von Kaun und Scheinpflug, Lolo Barnay mit solchen von Sinding, Grieg, Tschaikowsky, Leichtentritt, Mahler und Thuille ab. Margarethe Parbs-Krause gab Robert Franz die wohlverdiente Ehre, und Feinhals die hier seltene Ballade des Harfners (Was hör' ich draußen vor dem Tor) von Goethe-Schumann zum besten. Emmy Raabe-Burg hatte dagegen ihre Kunst ganz in den Dienst des polnischen Liederwaldes gestellt: Chopin, Moniusko, Zelenski, Karlowicz, Melcer, Rozycki und Ignaz Friedman, der Klavierbegleiter der Sängerin, standen auf ihrem Programme. Da ging manchem Hörer ein Licht über die musikalische Weichheit und Flüssigkeit der polnischen Sprache auf, die sie gerade dem Materiale verdankt, mit dem unsere deutsche Zunge nichts anzufangen weiß, der überreichen Konsonantenanhäufung. Schon Liszt war davon entzückt und hat in seinem Buche über Chopin eine nicht nur glänzend geistvolle, sondern auch philologisch eindringende Würdigung des Polnischen gegeben. Es sei auf diese anregende Lektüre aufmerksam gemacht. Zwischen Lula Mysz-Gmeiners Liedervorträgen spielte nun Luise Gmeiner mit Erfolg Schumanns G moll-Sonate. Mit demselben Werke begann zudem Télémaque Lambrino seinen zweiten Klavierabend, der ganz dem Hauptromantiker geweiht war. Dieser liegt der Individualität des Künstlers ganz anders als Beethoven, und deshalb übertraf der Erfolg dieses Abends auch den des

ersten. Außer der genannten Sonate hörte man noch den Karneval, die Sinfonischen Etüden und die Kinderszenen. Bezüglich letzterer verweise ich auf das, was ich bereits in Nr. 5 gesagt habe und aufrecht erhalte. Mit Auszeichnung müssen ferner die beiden Klavierabende Alfred Höhns genannt werden. Der Künstler spielte am ersten ältere und am zweiten neuere Tondichter. Seine Technik wie sein Vortrag war allen Stilen gerecht und musikalisch gesund. Angenehmer war allerdings noch das Klavierspiel von James Simon, dessen Anschlag auf Grundsätzen beruht, die die spezifische Klavierprügelei ausschließen. Dasselbe gilt von den Klaviervorträgen Bruno Hinze-Reinholds. Auch sie umfaßten nur Schumannsche Tondichtungen, unter denen die für das Zimmer komponierten Kinderszenen wiederum nicht fehlten — eine bemerkenswerte stilistische Begriffsverwirrung! Aus diesen und ähnlichen Veranstaltungen ragte ein von Eugen d'Albert mit dem Philharmonischen Orchester gegebenes Konzert und der Beethovenabend von Waldemar Lütschg hervor. Lütschg steht dem modernen Himmelsstürmen ferne. Seine Kunst repräsentiert noch die musikalische und pianistische Schönheit. In seinem Spiele findet man alles glattgeschliffen, technisch mühelos, musikalisch natürlich und echt künstlerisch empfunden. Sein Beethoven entsprach aber diesmal nicht meinem Ideale. Abgesehen von mancherlei Willkür im Detail wurden ganze Sätze durch Tempoüberhetzungen geschädigt. Das Programm bestand aus den vier Sonaten Op. 90, 81 b, 106, 110. Auch Eugen d'Albert verdarb das Webersche Konzertstück durch Tempoübertreibungen. Die sind da namentlich für den Schlußsatz Regel geworden. Dann gab es schon wieder die beiden Es dur-Konzerte von Beethoven und Liszt. Der Abend interessierte also nur durch die Persönlichkeit des Veranstalters. Leider ließen die Orchesterpartien vieles, ja alles zu wünschen übrig. Sie waren den Direktionsvelleitäten eines bekannten Kritikers verfallen, dessen Eitelkeit sich trotz des Umstandes, daß sein bedenkliches Geschäftstreiben endlich einmal der Öffentlichkeit enthüllt wurde, immer wieder auf Gebieten bewegt, von deren Betreten ihn etwas Selbstkritik abhalten würde. Nun, das Philharmonische Orchester ist ja mit allen Hunden gehetzt und fähig geworden, sich den übelsten Situationen anzupassen, so daß bei ihm eigentliche Katastrophen so gut wie ausgeschlossen sind. „Wir spielen unter Umständen nicht mit sondern trotz dem Dirigenten", sagte mir einmal eins seiner Mitglieder in unverwüstlichem Musikhumor. Besser als Eugen d'Albert fuhr jedenfalls Carl Flesch mit Hildebrand an der Spitze des Philharmonischen Orchesters. Der rühmlichst bekannte Geiger spielte aber wieder einmal das Violinkonzert von Beethoven und das nicht minder oft gegebene in A dur von Mozart, beide allerdings im klarsten Schliffe. Eine dazwischen gesetzte Solosonate von Reger vermochte einen ebenfalls nicht aufzumuntern. Sie trug dem Geiger mehr Erfolg ein wie dem Komponisten. Wenden wir uns nun dem Orchester an sich zu, d. h. dem wirklichen, nicht dem neu ausgeklügelten versicherungsamtlichen!

Das wirkliche Orchester ist bekanntlich dort vorhanden, wo einzelne oder die ganzen grundlegenden Stimmen mehr- oder vielfach besetzt sind, wie im Sinfonieorchester die Streichinstrumente oder im Militärorchester die führenden Blasinstrumente. Bei einfacher Besetzung haben wir nur Kammermusik, auch selbst wenn mehr als „drei" Musiker spielen. So im Nonett, Decett usw. Anderseits hat man jetzt den glücklichen Einfall gehabt, mittels des sogenannten Kammerorchesters eine Art von Zwischenstufe zu schaffen, die z. B. bei Bachs Brandenburgischen Konzerten ausschließlich angewandt werden sollte. Diese einfache Weisheit war in der Amtsstube der preußischen Versicherungsbehörde nicht vorhanden, als dort, jedenfalls in schwerer Gehirnarbeit, die besagte lächerliche Definition ausgebrütet wurde. Aber wie dort unser Stand bedrückt wird, beweist ja noch besser die Tatsache, daß jedem selbständigen Musiklehrer das selbständige Unternehmertum abgesprochen und er seinem kleinsten Schüler als seinem vorgesetzten Brotherrn unterstellt wird. Der Berliner Tonkünstlerverein hat bisher vergebens gegen diese völlig schief geratene Versicherungsklitterung Sturm gerannt und wird, da hier das Gesetz schlecht und sachunverständig ist, im Reichstage auf Abänderung desselben dringen. Der gesamte in seiner wirtschaftlichen Existenz wie in seinem gesellschaftlichen und künstlerischen Ansehen gefährdete Musiklehrerstand dürfte hinter ihm stehen und damit auch die zahllosen unterrichtenden Orchestermeister. Vernunft wurde Unsinn, Unsinn Plage, beabsichtigte Fürsorge hoffentlich unbeabsichtigte Schädigung und Auspowerung. Es ist nachgerechnet, daß bei dieser Sorte von Versicherei ein Musiklehrer von 2000 Mark Jahresverdienst mehrere Hundert an Versicherungs- und Krankenkassengeldern an den Staat abzugeben hat, ohne je etwas Nennenswertes dafür zu erwarten. Denn wer wird in diesem aufreibenden Berufe so alt, daß er das Rentenalter erreicht? Wem unseres Standes ist mit dem im Invaliditätsfalle gewährten Armenhäuslergroschen gedient? Wie die hier an den Pranger gestellte neumodische Orchesterdefinition so müssen wir diese gesamte staatliche Fürsorgerei wenigstens für unsern Teil a limine zurückweisen.

Von den wirklichen Orchestern schloß nun also das Blüthnersche unter Scheinpflug seine sechs Beethovenkonzerte. Hier wurden alle neun Sinfonien und unter Mitwirkung namhafter Solisten einige andere Werke des großen Klassikers aufgeführt. Alles landläufige Gestalten bis auf das im Schlußkonzerte gehörte Opferlied für Sopran, gemischten Chor und Orchester. Die Ausführung stand durchweg nicht auf der in Berlin verlangten und auch wohl gewohnten Höhe. Dann schloß Nikisch Wolffs Philharmonische Konzerte. Beethovens Egmont und Pastorale, Brahms' erste Sinfonie: also auch überabgenutzte Werke. Das Brahmssche Werk hatten wir nun hintereinander durch Fiedler, Löwe und Nikisch. Löwe schoß damit den Vogel ab, Nikischs Wiedergabe war zwar die eleganteste aber auch die schwächste. Das von Nikisch gleichfalls geleitete Pensionsfondskonzert des Philharmonischen Orchesters, das sich immer an die genannte Gruppe der Wolffschen anschließt, erging sich wieder ganz in Beethoven: Coriolan, C moll-Konzert und Eroica. Kommentar überflüssig. Das Klavierwerk wurde von Artur Schnabel gespielt.

Die Königl. Kapelle war währenddem erst bei ihrem siebenten Konzerte angelangt. Dort ließ Rich. Strauß ebenfalls Beethovens Pastorale spielen, erreichte aber Nikischs Poesie in diesem Werke nicht. Mozarts Es dur-Sinfonie fiel dagegen herrlich aus. Mehr als beide Werke interessierten Berlioz' Ouvertüre zu Shakespeares König Lear und eine Neuheit: Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiele von R. Mandl. Wieder einer aus Wien, das in Berlin jetzt Trumpf ist! Das anziehende Stück wurde früher schon einmal von Nikisch in der Philharmonie gegeben. Charakteristisch im Ausdrucke, vortrefflich in der Arbeit und, mit Ausnahme der überladenen Schlußpartie, fein in der Instrumentation, hatte es bei denkbar bester Wiedergabe wiederum einen vollen Erfolg. Ich schließe mit dem zweiten Sinfoniekonzerte Oscar Nedbals, des einstigen Bratschers im Böhmischen Streichquartette. Sonderbar, daß man ihn nicht auch am Überschreiten der österreichisch-deutschen Bundesgrenze hinderte! Nun, das war immerhin gut, weil es uns zu einem anregenden Musikabend großen Stiles verhalf. Er begann mit Mahlers vierter Sinfonie (G dur), die ohne Posaunen gesetzt ist, aber doch viele wundervolle Orchesterklangreize aufweist. Die Reproduktion fiel brillant aus, obwohl die Sängerin des Sopransolos, Clara Musil, darin nicht völlig befriedigte. Weit besser stand sie in Orchesterliedern von Rich. Strauß und Mahler da. In Mozarts Arie „Genug, ich bin entschlossen" sang sie die Rezitativnoten falsch, weil sie keine Ahnung von der alten Praxis, den sogenannten freien langen Vorschlägen hatte. Die obligate Violinstimme spielte Julius Thornberg, aber so indiskret, daß man den Eindruck hatte, als ob Sängerin und Geiger mal versuchen wollten, wer von beiden wohl den andern unterkriegte. Smetanas hübsche Orchesterdichtung Moldau (Vltava) machte den Schluß. Wir sind hier eine feinere Reproduktionsart von ihr gewohnt, bei der die Blechinstrumente nicht das Beste totblasen.

Aus Bad Elster

Von Richard Paul

Ausgehend von der unbestreitbaren Tatsache, daß für die Entwickelung eines Badeortes eine gute Musik- und Kunstpflege einen nicht zu unterschätzenden Faktor ausmacht, sei an dieser Stelle auch einmal einiges Diesbezügliche aus unserem ersten sächsischen Badeorte berichtet. Gerade in erwähnter Hinsicht haben die letzten zwei Jahre mancherlei Veränderungen gebracht.

Mit Ende der Kurzeit 1913 trat der verdiente Leiter des Kurorchesters Königl. Musikdirektor Franz Woldert nach 20jähriger Wirksamkeit von seinem Posten zurück. Auf die Verdienste dieses Mannes näher einzugehen, ist hier nicht möglich; das beanspruchte einen Artikel für sich.

Wie ist's aber nun seither geworden?

Da mit Beginn der Kurzeit 1914 das neue Kurtheater, in welchem neben dem Schauspiel auch Oper und Operette gepflegt werden sollten, eröffnet wurde, lag die Notwendigkeit nahe, Musik- und Theaterbetrieb unter eine einheitliche Leitung zu stellen. Die dem neuen Unternehmen vorstehende Theatergesellschaft hatte diese Frage insofern zu lösen versucht, indem sie an maßgebender Stelle ihren Einfluß dahin geltend machte, daß ein Vertrag mit dem Altenburger Hoftheater und der dortigen Hofkapelle abgeschlossen wurde. Daraus ergab sich in theatralischer Beziehung entschieden ein Gewinn; in kur-musikalischer Hinsicht dagegen offenbarten sich verschiedene Mängel.

Das Gute zuerst. Die Oper setzte sogleich unter Hofkapellmeister Rudolf Groß mit recht erfreulichen Leistungen ein: Zar und Zimmermann, Glöckchen des Eremiten, Stradella, Waffenschmied, Barbier von Sevilla, Boccaccio. Der Kriegsausbruch 1914 bereitete dem schönen Beginnen ein jähes Ende. Im Sommer 1915 war die Oper ein Schmerzenskind. Freischütz und Troubadour war alles. Es fehlten diesmal die geeigneten Kräfte (man behalf sich mit einigen Gästen), aber auch — leider — die Teilnahme des Publikums. Die Operette erzielte natürlich volle Häuser! Und aus diesem Grunde soll, wie man hört, für 1916 die Oper ganz ausgeschaltet werden. Ich selbst, als Optimist, glaube zwar vorläufig noch nicht daran, daß man aus rein geschäftlichen Gründen sich von der Gunst der urteilsunfähigen großen Menge knechten lassen werde. „Ehrt eure deutschen Meister!"

Doch nun zur Hauptsache, der Kurmusik. Diese kommt naturgemäß in allererster Linie in Frage. Die Konzerte auf dem Badeplatze unterstanden 1914 der Leitung des Konzertmeisters Erich Düsedau, welcher sich zwar in den Sinfonie- und Philharmonischen Konzerten am ersten Pulte sowie als Solist als ein sehr beachtlicher Geiger erwies, der aber als Dirigent weniger gut am Platze war. Warum dirigierte da nicht einer von den beiden Kapellmeistern? Dieser Umstand wurde von vielen Badegästen und nicht ohne Recht als eine gewisse Geringschätzung empfunden. Die Genesung Suchenden sind in einem Badeorte vor allen Dingen auf diese Konzerte im Freien angewiesen, und nach deren Güte und Ausführung richtet sich naturgemäß auch der Besuch der dem Orchester und der Leitung wesentliche Einnahmen bringenden Saalkonzerte, wofür besondere Eintrittspreise zu entrichten waren. — 1915 hatte man für den zur Fahne einberufenen Hofkapellmeister Groß Herrn Erich Ochs aus Berlin zur Stellvertretung verpflichtet. Dieser war sichtlich bemüht, auch die Kurkonzerte auf möglichster Höhe zu halten. Dabei hatte er aber scheinbar große Schwierigkeiten mit der Zusammenstellung der Programme zu bestehen. Wenn auch bei noch so guter Ausführung jede Woche mehrere Male die Oberon-Ouvertüre (in einer Woche hörte ich diese dreimal!) oder die große Leonoren-Ouvertüre gespielt werden — von häufigen Wiederholungen anderer Stücke und Stückchen gar nicht zu reden —, so macht dies doch nicht gerade den besten Eindruck und läßt einen zu ungünstigen Rückschluß auf die Dürftigkeit des Notenschatzes zu. Hierin vor allem muß in Zukunft unbedingt Wandel geschafft werden. Früher war es damit weit besser bestellt, denn der ehemalige Leiter verfügte über einen Notenschatz, mit dem er volle 4 Wochen, d. h. die gewöhnliche Dauer eines Kuraufenthaltes, sämtliche Morgen-, Nachmittags- und Abendkonzerte ausstatten konnte, ohne nur ein einziges Stück wiederholen zu müssen.

Die Sinfoniekonzerte im letzten Jahre unter Herrn Ochs brachten für unsern Kursaal nur wenige Neuheiten: Ertels effektvollen „Belsazar", Reims Ouvertüre „Ein Sonnentag", ein Werk, dem ein Verleger herzlichst zu wünschen wäre, die mehrere Jahre nicht gehörte „Moldau" von Smetana und Dvořaks „Aus der neuen Welt", in deren Aufführung man dem ersten Hornisten bei der bewußten Stelle ein „Bravo" hätte zurufen mögen. Weiter gab es an neueren oder hier noch nicht erklungenen Solowerken das dritte Violinkonzert von Hans Sitt, unter des Komponisten Leitung von seinem früheren Schüler, dem jungen Konzertmeister Otto Kobien prachtvoll gespielt, sowie das Cellokonzert von Klughardt (Solocellist Robert Dietzmann, Neustrelitz). Sonst aber konnte man auch in diesen Konzerten immer vor lauter alten guten Bekannten freundlichst grüßend sich verneigen. Aus der Reihe der in den sechs Sinfoniekonzerten außer beiden genannten Herren mitwirkenden Solisten seien erwähnt: Martha Reents, die leider mit dem Juwel aller Klavierkonzerte, dem Beethovenschen in Esdur zeigte, daß dieses Werk nur für die wenigen „ganz Großen" kein „noli me tangere" ist, welche aber sicherlich mit einer ihrem immerhin nicht unbeträchtlichen Können besser entsprechenden Aufgabe freudige Anerkennung hätte finden können; Elisabeth Bokemeyer wählte glücklicher: Liszts Esdur und hatte tosenden Beifall. Die Stimmtitanin Frieda Langendorff riß zur Bewunderung hin; Marie Padells Sopran war ein Ohrenschmaus, Elsa Wahl offenbarte einen schönen, besonders im piano samtweichen Alt und geistig vertiefte Liedkunst; das Brautpaar Elisabeth Bertram und Wilhelm Faßbinder stellte durch seine Leistungen der Schule seines Meisters Scheidemantel ein wahrhaft glänzendes Zeugnis aus, jene mit einem sieghaft strahlenden Sopran, dieser, im Schmuck des Eisernen Kreuzes, durch seinen kraftstrotzenden Heldenbariton; Ida Jörs zeigte schönes Material, aber noch nicht fertig ausgebildet.

Über das Orchester selbst brauche ich mich nicht weiter zu äußern. Die Altenburger Hofkapelle steht in gutem, befestigtem Rufe und bewährte ihn, soweit es an ihr lag, aufs beste. Für die oben erwähnten Mängel trifft die wackere Musikerschar keine Schuld. Nur wäre eine stärkere Streicherbesetzung „ein Ziel, aufs innigste zu wünschen". Denn mit vier bis fünf ersten Geigern sind ernst zu nehmende Sinfoniekonzerte heutzutage ein Unding, und erst im Freien geht es damit gleich gar nicht mehr. Wie ich in Erfahrung bringen konnte, sind auch an maßgebender Stelle über diesen Punkt Verhandlungen schon im Gange. Harren wir nun der Dinge, die da kommen sollen.

(Wie wir schon mitteilten, ist kürzlich Kapellmeister Olsen (Dresden) als Dirigent der Kurmusik gewählt worden.)

Rundschau

Oper

Dessau Im Spielplan der Monate Dezember und Januar erschien als örtliche Erstaufführung am Weihnachtsfeste Karl Goldmarks „Königin von Saba", und zwar in einer Ausstattung, die in allem szenische Pracht bedeutete. Wundervolle Stimmung atmeten die herrlichen Dekorationen: die Säulenhalle im Königspalaste Salomos, der Zedern- und Palmenhain mit seinem blütenschweren Gesträuch, das von der Künstlerhand unseres Hoftheatermalers Professor Hans Frahm

genial entworfene und meisterhaft ausgeführte Innere des Salomonischen Tempels mit seinem sich plötzlich erschließenden Blick in das Allerheiligste, die prangende Festhalle mit der Aussicht über die Ebene hinweg auf die Gebirge und zuletzt den Saum der Wüste, durch die in bedrückender Schwüle der tötende Gifthauch des Samums weht. Mit all diesen Dekorationen wetteiferte die glänzende Farbenpracht der ausgesucht feinsten Kostüme. Äußerst prunkvoll und malerisch gaben sich die Aufzüge und Tänze. Für den musikalischen Teil der Aufführung stand Generalmusikdirektor Mikorey mit seiner ganzen Kunst ein, unterstützt von der Hofkapelle und der großen Zahl der darstellenden Kräfte, unter ihnen neben den Chören Leonor Engelhard (Assad), Frau Gura-Hummel (Königin), Helene Offenberg aus Hamburg (Sulamith), Franz Reisinger (Salomo), Rudolf Sollfrank (Hohepriester) und Gertrud Land (Astaroth). Bei der ersten Wiederholung der Oper vermittelten Marcella Röseler die Sulamith und Alfred Kase-Leipzig den Salomo in geradezu meisterlicher Art, wohingegen bei der dritten Aufführung der Salomo Max Dawisons-Berlin auch nicht annähernd auf gleicher Höhe stand. „Zum ersten Male“ hörten wir am 14. Januar ein Jugendwerk Mozarts aus dessen Pariser Zeit, das alte „Les petits riens“, dem die Leipziger Tanzmeisterin Emma Grondona unter dem Titel „Liebesplänkelei“ eine durchaus wirkungsvolle pantomimische Neugestaltung gegeben hat. Das reizende Rokoko-Schäferspiel erzielte solcherart einen vollen Erfolg. Neu einstudiert erschien an demselben Abend Konradin Kreutzers „Nachtlager in Granada“ mit Karl Heuser als Jäger, Marcella Röseler als Gabriele und H. Nietan als Gomerz. Tiefe, nachhaltige Eindrücke hinterließ die am 29. Januar zum Besten des Witwen- und Waisenfonds der Hofkapelle veranstaltete Walküren-Aufführung mit drei künstlerisch hochbedeutsamen Gästen: Fritz Vogelstrom-Dresden (Siegmund), Werner Engel-Dresden (Wotan) und Lucy Weidl-Wien (Brünnhilde). Unter unseren einheimischen Künstlern stand Anni Gura-Hummel als Sieglinde obenan. Den Spielplan füllten im übrigen mit Ausnahme von Bizets „Carmen“ nur Werke deutscher Meister.

Ernst Hamann

Noten am Rande

Die Versicherungspflicht der Musiker. Über die Versicherungspflicht von Musikern als Angestellten hat der Rentenausschuß Berlin ein besonders umfangreiches Merkblatt aufgestellt. Einzelmusiker können versicherungspflichtig sein als Musiklehrer oder als Angestellte in gehobener oder leitender Stellung. Als Musiklehrer sind sie versicherungspflichtig, auch wenn diese Tätigkeit nicht ihren Hauptberuf bildet. Frei bleiben vorübergehende Dienstleistungen gelegentlich zur Aushilfe oder nebenher gegen ein geringfügiges Entgelt. Als Angestellte in gehobener oder leitender Stellung sind Musiker versicherungspflichtig, wenn dies ihren Hauptberuf bildet. Ein Orchester kommt in Frage, wenn drei Musiker zusammen spielen und sich einem Einzelnen unterordnen. Der Leiter kann dabei in einzelnen Stücken eine Stimme mitspielen, die schon im Orchester vertreten ist. Orchestermitglieder sind versicherungspflichtig, auch wenn diese Tätigkeit nicht ihren Hauptberuf bildet. Der Leiter ist als Arbeitgeber der übrigen Mitglieder anzusehen, z. B. wenn er den Saal für das Konzert gemietet hat und er die anderen bezahlt. Sonst ist der Inhaber des Saales, Kaffeehauses usw. Arbeitgeber. Orchestermitglieder sind als selbständige Unternehmer anzusehen, wenn die Kapelle auf gesellschaftlicher Grundlage aufgebaut ist. Versicherungsabgaben haben alle Musiker und Musiklehrer mit Jahreseinkommen bis zu 5000 Mk. zu zahlen.

Kreuz und Quer

Berlin. Ein „Verein deutscher Schulgesanglehrerinnen“ hat sich mit dem Sitze in Berlin gebildet. Er bezweckt den Zusammenschluß insbesondere der staatlich geprüften Schulgesanglehrerinnen zur Förderung ihrer beruflichen Bestrebungen. Durch enge Verbindung mit dem Verband der deutschen Musiklehrerinnen (Musikabteilung des Allg. Deutschen Lehrerinnenvereins) ist dem Verein für seine Bestrebungen und Einrichtungen (Stellenvermittelung, Vereinszeitung, Fortbildungskurse) ein starker Rückhalt geboten. Als erste Vorsitzende wurde Frl. Else Schlegel (Berlin-Lichterfelde, Sophienstraße 2) gewählt; weiter gehören dem Vorstand an Frl. Anna Löpsien (Neumünster), Elisabeth Urtel (Weimar), Nora Becker (Hannover), Eva Thurau (Schöneberg).

— Die Musiksammlung der Königl. Bibliothek hat trotz des Krieges im abgelaufenen Jahre eine Fülle von Neuerwerbungen aufzuweisen: 6743 Werke wurden ihr von Verlegern geschenkt; die Gesamtvermehrung beträgt 9394 Bände. Besonderes Interesse erweckt der Ankauf einer Musiksammlung aus der Erfurter Michaeliskirche, die Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts sowie Manuskripte kirchlicher Musik des 17. Jahrhunderts umfaßt, darunter viele unbekannte Werke.

Budapest. Der ungarische Pianist Sándor Vas ist auch als Landsturmmann in seiner Heimat Arad musikalisch tätig. Unter anderem veranstaltete er mit dem Violinisten Telmányi zugunsten der Kriegsfürsorge einen Kammermusikzyklus mit großem Erfolge. Sein Budapester Klavierabend am 29. Februar sicherte ihm auch in der ungarischen Hauptstadt den Platz eines hervorragenden ungarischen Klaviervirtuosen.

Leipzig. In der letzten Verhandlung vor dem Reichsgericht in Sachen der Österreichischen Genossenschaft der Autoren- und Musikverleger gegen die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer ist gegen diese ein Versäumnisurteil ergangen. Der Rechtsstreit erscheint somit zugunsten der österreichischen Genossenschaft endgültig erledigt.

Potsdam. Die Potsdamer Philharmonische Gesellschaft beging den hundertjährigen Gedenktag ihres Bestehens. Hierzu waren erschienen Vertreter der Stadt, Sendboten des Potsdamer Männergesangvereins, des Potsdamer Sängerchors, des Gesangvereins für klassische Musik und der Literarischen Gesellschaft. Zur Mitwirkung am Festkonzert waren nur Künstler aufgefordert worden, die bereits früher in der Gesellschaft aufgetreten waren.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 13

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 30. März 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein neues Buch über Schubert

Eine kleine Schrift des bekannten Münchner Professors Hermann Frhr. v. d. Pfordten[1]) ist fast ausschließlich der Einführung des unvorgebildeten Lesers in das Schaffen Schuberts gewidmet. Solche Aufgabe hat ihre eigene Bedeutung und erfordert ihren eignen Stil, die beide dem wissenschaftlichen Schrifttum gemeinhin fremd sind. Es gibt ja noch immer Illusionisten, welche glauben, künstlerische Werke brauchten nur eben geschaffen und dem Volke durch den Druck zugänglich gemacht zu werden, damit sei dann genug geschehen. Dieser bequeme Irrtum kann vor einer etwas tiefer dringenden Einsicht in die Soziologie der Kunstpflege und die Psychologie des Laienpublikums nicht bestehen. Die Aufgabe, diesem zum inneren Besitz der von den Großen Geschaffenen zu verhelfen, ist von größter Wichtigkeit und erfordert neben der Sachkenntnis ein Maß von pädagogischer Erfahrung und darstellerischer Begabung, das durch keinerlei wissenschaftliche Bildung allein gewährleistet wird.

Gerade in dieser Hinsicht hat Prof. Dr. H. v. d. Pfordten sich schon durch seine Essays, seine Schriften über Beethoven und Mozart als Meister erwiesen. Auch mit dem neuen Büchlein ist ihm ein Werk gelungen, dem in diesem Sinne weiteste Verbreitung gewünscht werden darf. Eine kurze Einleitung bringt das freudige, warme Bekenntnis der Liebe zu Schubert, zur Verehrung für seine schöpferische Bedeutung, bringt die Einstellung des Lesers auf das Wesen der einschlägigen Fragen und die Aufstellung dieser Fragen selbst. Dann folgt eine kurze, aber anschauliche Lebensbeschreibung, die keinem eigentlichen Lebensproblem aus dem Wege geht; für moderne Leser wird die Neigung zu moralischer Beurteilung der Vorgänge hier vielleicht auffällig sein; wir glauben meist, ohne eine solche besser zur inneren Anschauung vorzudringen. Indessen scheint mir gerade Prof. v. d. Pfordtens Verfahren mindestens zu beweisen, daß auch der moralische Beurteiler auschaulich und sachgemäß beschreiben kann, wenn er mit wirklichem Takt, mit Verständnis, Freimut, mit Liebe und Aufrichtigkeit vorgeht, wie es hier geschehen ist. Von S. 21 an folgt dann die Behandlung der Werke Schuberts. Das „lyrische" Wesen Schuberts erfährt lichtvolle und wohldurchdachte Würdigung. Dann werden die Instrumentalwerke und Vokalwerke gewürdigt, wobei freilich der geringe verfügbare Raum kaum das Nötige zu sagen erlaubte; es läßt sich ja gar nicht verkennen, daß diese Werke mindestens so viel Raum zur Darstellung brauchten wie Schuberts Lieder; gerade wer ihnen innerlich so nahe steht und mit jeder Zeile Verständnis und Liebe bezeugt wie Prof. v. d. Pfordten, läßt dies deutlich erkennen. Hoffentlich wird eine kommende Zeit es erlauben, aus einem Schubert-Band der Quelle & Meyerschen Sammlung zwei zu machen; dann könnte dies Kapitel des Liederbandes durch einen eignen Band „Instrumental- und Vokalwerke" ersetzt werden.

„Das deutsche Lied" ist die Überschrift des folgenden Teils (S. 37). Er bietet eine ungemein feinsinnige, auf innerlichster Vertrautheit und Erfahrung beruhende Einführung in das Wesen dieser Kunstgattung, die nur uns Deutschen so ganz eigen ist; die Beziehungen zwischen Volkslied und Kunstlied, zwischen Konzert- und Einzelgesang, der vorwiegend „lyrische" Charakter der Lieder, die Stilistik des Liedes — deren Einfachheit in einen Gegensatz zu gewissen modernen Übersteigerungen der Ausdruckmittel gestellt wird —, das sind die Themen dieser Abhandlung, die mir berufen erscheint, in weite Kreise gegenüber der heutigen Verwirrung sachliche Aufklärung zu tragen, das Stilgefühl zu läutern und auf die tatsächlichen Probleme hinzulenken; ich verkenne nicht, daß solche Ausführungen vom wissenschaftlichen Standpunkt aus der Ergänzung (vor allem im rein Begrifflichen) und einer noch weiteren Fassung bedürfen; aber das war hier nicht die Aufgabe, und es ist dankbar zu begrüßen, daß der Verfasser sich nun nicht in Spitzfindigkeiten verliert oder Probleme aufstellt, die auf solchem Raum und für das Verständnis der Unvorgebildeten unlösbar erscheinen, ohne daß ihre Behandlung auch nur die Durchführung der Hauptaufgabe fördern könnte. Diese beginnt auf S. 52 mit einer Auseinandersetzung über Schuberts Dichter.

Ich möchte nicht weiterhin über die einzelnen Kapitel des Buches berichten; die Einteilung des Gedanklichen (Stilistische Fragen, Verhältnis zu den Dichtern usw.) wie des großen Stoffes der 600 Lieder erscheint mir jedenfalls ganz außerordentlich glücklich.[1]) Wer diese 139 Seiten

[1]) „Franz Schubert und das deutsche Lied", Wissenschaft und Bildung: Bd. 130 (Quelle & Meyer, Leipzig; gebunden 1,25 Mk.).

[1]) Den Schluß des Buches bilden ein Ausblick auf Schuberts Nachfolger und die Pflege des deutschen Liedes, ein nach Dichtern geordnetes Verzeichnis der Lieder und eine Literaturübersicht.

mit voller Ruhe liest und — dies ist unumgänglich! — dabei Schuberts Lieder am Klavier studiert, dem kann man getrost eine Förderung seines ästhetischen Verständnisses und seiner Kunstreife versprechen, wie sie wenige andre Bücher vermitteln. Ich möchte auch hier nicht dahin mißverstanden werden, als hielte ich nun alle wissenschaftlichen Fragen, die das Schubertsche Lied aufweist, für gelöst; glaube ich doch vielmehr, daß diese in vollem Umfang und mit voller Klarheit bis jetzt noch nicht einmal gestellt worden sind, daß wir noch nicht einmal die Methoden zu ihrer Lösung beherrschen. Aber darauf kann und soll um Himmels willen der künstlerische Genießer nicht warten, weder als Musiker noch als „Kenner". Prof. v. d. Pfordten stellt die Fragen nicht, wie sie der abstrakte Theoretiker stellt, sondern so, wie sie der gebildete Musikfreund stellt; und seine Antworten zeugen von einem tief innerlichen, zugleich begeisterten und wissenden Verhältnis zum Stoff, dessen Feinheiten und Eigenheiten er in überaus anschaulicher, menschlich und sachlich feinfühliger Weise darstellt. Ein solches Verhältnis zur Sache wird jedem künftigen, noch so abstrakten Ästhetiker zu wünschen sein, denn es allein verbürgt die Fähigkeit, alles innerlich gegenwärtig zu haben, was die empirische Aufstellung der Probleme und ihre Beantwortung erfordert.

Es kann nach alledem dem vorliegenden Werke aufrichtig ein breiter Erfolg gewünscht werden. Die Aufgabe, die es löst, gehört zu den schönsten. Wir können doch gar nicht leugnen, daß Schuberts Schaffen der Gegenwart wesentlich fremder ist, als es sein sollte. Schon die üblichen Ausgaben, die oft so viel Wesentliches nicht bringen oder durch ihre Anordnung das Eindringen erschweren, bezeugen, daß es um die Pflege Schuberts nicht recht bestellt ist. Nicht minder bezeugt es die Unfähigkeit so vieler Konzertsänger, Schubert gerecht zu werden. Auch sonst sprechen viele Anzeichen dafür. Dieser Zustand mag manchen als der natürliche erscheinen; wer aber zu dem Genie Schuberts das letztgültige innere Verhältnis gefunden hat, wird ihn nur bedauern können; denn nur der kann ihn natürlich finden, der das Ewiggültige im Schaffen Schuberts verkennt, sei es weil er sich an gewisse veraltete Äußerlichkeiten stößt, sei es aus anderen Gründen. Dieses Ewiggültige, das schon durch die bis auf den heutigen Tag nicht überschrittene Vielseitigkeit Schuberts in jeder Richtung seines Schaffens bezeugt wird, bedeutet für das deutsche Volk, dessen edelster Art Schubert angehört, einen Besitz von höchstem und heiligstem Wert. Wir müssen darum jedes Mittel willkommen heißen, das uns hilft, ihn zu innerlichem Besitz zu erwerben.

Wolfgang Schumann

Aus dem Dresdener Musikleben

Im fünften Sinfoniekonzert der A-Reihe in der Königl. Hofoper hatte der Dresdner Tonsetzer Paul Büttner abermals einen starken Erfolg. Seine dritte Sinfonie, die ihre Uraufführung in Leipzig erlebte, wurde unter Hofkapellmeister Kutzschbachs Leitung aufgeführt und hier, bis ins einzelne künstlerisch vollendet wiedergegeben, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Da an dieser Stelle nach der Leipziger Aufführung schon über das Werk geschrieben wurde, erübrigt sich ein näheres Eingehen auf diese Schöpfung. Auch hier das Temperament einer Kraftnatur und Musikerseele, die Energie eines leidenschaftlich empfindenden Künstlers, die Freude an melodischen Einzelheiten. Lyrik und Dramatik verbinden sich zu fesselnden Ausdrucksformen. Dann spielten mit vollem Ausdruck Prof. Bärtich und Kammervirtuos Spitzner Mozarts Konzertante, worauf die Ouvertüre zu Genoveva von Schumann, mit vorwärtsdrängendem Schwung geleitet, das Konzert abschloß. — Zum ersten Male wurde im fünften Sinfoniekonzert der B-Serie die erste der zwölf großen sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt aufgeführt, die vom Komponisten die Aufschrift „Was man auf dem Berge hört" erhalten hat und kurzweg Bergsinfonie genannt wird. Das Werk, dem ein Gedicht von Victor Hugo zugrunde liegt, ist musikalisch und formell eine sehr feine Arbeit, es huldigt dem Grundsatz der Gegensätzlichkeit, indem Liszt zwei Stimmen, die der Natur und der Menschlichkeit, gegeneinander führt. Dem Ausdruck des Trotzigen, Schmerzlichen und Wilden steht das Erhabene, Glorreiche gegenüber, Gegensätze, die wundervolle Klangschönheiten ergeben. Ein feierlich religiöser Zug beherrscht in ergreifenden Akkorden den zweiten Teil. Nur hat man ständig das Gefühl, daß nichts aus den Tiefen der Seele quillt, sondern nur äußerlich gestaltet ist. Bruckners dritte Sinfonie war die zweite Orchesterdarbietung, die Hofkapellmeister Reiner mit feinem Verständnis leitete. Solist des Abends war Konzertmeister Adolf Busch (Wien). Er spielte mit lebhaftem Ausdruck und edlem Ton Mozarts Violinkonzert in A dur, das letzte der fünf Violinkonzerte des Meisters.

Das letzte Philharmonische Konzert der Hofmusikalienhandlung Ries sah ein völlig ausverkauftes Haus: Kammersänger Slezak aus Wien und Karl Flesch aus Berlin waren die Solisten, die diese ungewöhnliche Anziehungskraft ausgeübt hatten. Slezak sang in geschmackvoller Auswahl nur Brahms und Richard Strauß und die Bildnisarie aus der Zauberflöte. Hatte man dem Gastspiel Slezaks in der Hofoper nicht unbedingt anerkennende Worte spenden können, so gestaltete sich hier das Urteil weit günstiger. Schon Mozart sang er mit künstlerischem Geschmack und mit bedächtiger Charakterisierung den Schlußgesang aus Guntram von Rich. Strauß, von dem man auch das nie gesungene Lied „Vier adlige Rosse voran unserm Wagen" (Gedicht von Liliencron) neben anderen hörte. Herrlich, künstlerisch ausgereift spielte Flesch das Violinkonzert von Brahms, das mit einem Sturm von Beifall aufgenommen wurde, und Werke Sarasates, die in erster Linie den Virtuosen offenbarten. Michael Raucheisen war beiden Solisten ein trefflicher Begleiter. Das philharmonische Orchester führte unter Kapellmeister Werners Leitung Wagners Faustouvertüre und die Musik zur Zauberflötenarie, Guntram und Brahms tadellos aus.

Im achten Sinfoniekonzert des Philharmonischen Orchesters wurde die vaterländische Ouvertüre von M. Reger zum ersten Male gespielt. Das Werk, das eine Reihe vaterländischer Gesänge in sich vereinigt, Schlachtenlärm wie Andachtstimmung aufweist, wurde sehr beifällig aufgenommen, trotzdem hier viel äußerliche Mache eine wahre, verinnerlichte Tonsprache ersetzen muß. Haydns Es dur-Sinfonie war in den Zeitmaßen etwas verfehlt; man hatte den Eindruck, als gönnte Kapellmeister Lindner dem Altmeister die abgeklärte Ruhe nicht und wollte ihm das Hastende unserer modernen Zeit aufdrängen. Eine herrliche Gabe war die Brahmssche Rhapsodie mit Marga Neisch vom Breslauer Stadttheater und dem Männergesangverein. Freude, wenn auch nicht ganz ungetrübte, gewährte auch Mozarts D dur-Konzert für Violine, wobei Konzertmeister Schneider seine Vortragskunst offenbarte.

Das neunte Konzert des Philharmonischen Orchesters enthielt als Hauptwerk ein noch nirgends aufgeführtes Tonwerk des in Dresden lebenden Komponisten Gerhard Schjelderup: die sinfonische Dichtung Brand nach Ibsens gleichnamigem Drama. Er wollte das Ringen und Streben dieses Wahrheitsuchers musikalisch schildern und hat sich da vorzugsweise an die beiden Hauptgestalten gehalten, deren Schicksale er nach dem Verlauf der Dichtung behandelt. Die tiefernste, etwas herbe Art des Schjelderupschen Stils kommt diesem Ibsendrama sehr entgegen, und da auch Schjelderup eine sehr gründliche Künstlernatur ist, so vermochte er diese dichterischen Gedanken auch ins Musikalische zu übertragen. Man spürt den feinfühligen Musiker und gedankenreichen Sinfoniker von Takt zu Takt; der Charakter des Nordischen ist sicher getroffen und das Wesen des Brand und der Agnes steigen in den musikalischen Bildern überzeugend auf. Nur fehlt es dem Ganzen an jenem zündenden Reiz, der den Hörer in den Bannkreis der Musik zwingt, an jenem großzügigen Etwas, das unmittelbar packt.

Im dritten Aufführungsabend des Tonkünstlervereins lernte man eine Anzahl neuer Lieder von Hermann Zilcher kennen, die Kammersänger Soot mit klangschöner Stimme wiedergab. Die Lieder atmen eine weiche, schwärmerische Stimmung, die an eindrucksvolle Melodien gebunden ist. Härten begegnet man nirgends, eine klare Harmonik vertieft den Eindruck dieser Schöpfung.

Das dritte Konzert der Vereinigung der Musikfreunde leitete Arthur Nikisch. Er führte mit dem Philharmonischen Orchester die Eroika Beethovens, Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde und die Ouvertüre zum Fliegenden Holländer auf. Über Nikisch noch viel Worte zu machen, ist überflüssig, die Musikwelt weiß, wie er Beethoven und Wagner mit einem guten Orchester herausbringt. Und so hatte man denn auch einundeinehalbe Stunde Gelegenheit ungetrübten Kunstgenießens, namentlich wenn man sich in seine Auffassung schickt, die manche Zeitmaße breiter erfordert als sonst üblich. Wie ein schönheitsvoller, abgerundeter Bau ohne Ecken und Kanten erscheint bei ihm Beethoven wie Wagner. Neben ihm erschien der einstige Tenorist der Dresdner Hofoper Georg Anthes aus Budapest, den wiederzusehen die Schar seiner früheren Verehrer erschienen war. Und da kam die Enttäuschung. Die Stimme hat merklich an Glanz, Wohllaut und Leuchtkraft verloren. Auch an Unreinheiten fehlte es nicht. Er sang Träume von Rich. Wagner ohne poetisches Empfinden; besser gelangen Siegmunds Monolog (Ein Schwert verhieß mir) und Siegmunds Liebeslied aus der Walküre. Die Dresdner feierten ihren früheren Liebling herzlich und ließen ihn sonach nicht fühlen, daß sie etwas anderes erwartet hatten. — Ludwig Rüth aus München gab mit dem Philharmonischen Orchester ein zweites Sinfoniekonzert, in dem er die Fdur-Sinfonie von Brahms und den Riccio-Prolog von Adolf Sandberger dirigierte. Im großen und ganzen gelang alles recht gut, aber auf voller künstlerischer Höhe stand die Aufführung nicht, was wohl darin seinen Grund haben mag, daß Rüth nicht genügend mit dem Orchester üben konnte. Günstige Eindrücke erhielt man von den beiden Münchner Solisten, dem Pianisten Hermann Zilcher, der Schumanns Klavierkonzert spielte, und der Kammersängerin Charlotte Kuhn-Brunner, die zwar keinen großen aber einen wohlklingenden Sopran besitzt.

Einen schönen Erfolg hatten die Kammermusiker Striegler, Reiner, Spitzner und Schilling in ihrem letzten Kammermusikabend, an dem sie Dworschak und Schubert boten. Zwischen beiden Quartetten erklang ein Sporsches Duo für zwei Violinen, das anzuhören ein Vergnügen war.

Zum Schluß möge noch erwähnt sein, daß Max Pauer und Paul Goldschmidt mehrere Klavierabende und Elena Gerhardt einen Liederabend veranstalteten. Pauer spielte an zwei Abenden nur Beethoven, man weiß zur Genüge, wie er diesen Klassiker beherrscht. Goldschmidt hatte sich Schubert und Chopin gewählt, mit denen er gleichfalls großen Erfolg hatte.

G. I.

Musikbriefe

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Wir durchleben jetzt einmal wieder eine ganze Mahler-Periode. Daß und wie F. Löwe im Konzertverein am 16. Februar des Komponisten erste Sinfonie aufführte, darüber habe ich bereits berichtet. Dann gestaltete Nedbal das außerordentliche Konzert des Tonkünstlerorchesters am 4. März geradezu als Mahler-Feier, indem er nicht nur dessen zweite Sinfonie (Cmoll mit dem Auferstehungschor am Schluß), welche in dieser Spielzeit bereits am 14. Oktober Kapellmeister Tittel an der Spitze der Philharmoniker aufgeführt hatte, wiederholte, sondern auch derselben von der berühmten Altistin L. Mysz-Gmeiner gesungene Mahlersche Orchesterlieder vorausgehen ließ und sogar die das Konzert eröffnende Koriolan-Ouvertüre ausdrücklich als „in Mahlers Bearbeitung geboten“ ankündigte. Letzteres erschien wohl etwas überflüssig, da ja die Mehrzahl der echten Beethoven-Verehrer wahrscheinlich die von Mahlerschen Zutaten (wie Einführung der Es-Klarinette usw.) unberührte Originalinstrumentation vorgezogen hätte. (Ich selbst konnte dieser Mahler-Feier Nedbals nicht beiwohnen, doch wurde mir von fachmännisch verläßlicher Seite mitgeteilt, daß sie nach jeder Seite den gewünschten Erfolg hatte.)

Und nun hat Weingartner am 12. März das siebente philharmonische Konzert ausschließlich Mahlers siebenter Sinfonie gewidmet. Es war eine Erstaufführung in diesen Konzerten, aber nicht in Wien überhaupt, denn diese Sinfonie wurde uns bereits am 3. November 1909 durch F. Löwe im Konzertverein beschert, und ich habe damals diesem bedeutsamen lokalen „Kunstereignis“ einen eigenen Sonderartikel im M. W. gewidmet (Jahrgang 1909 S. 486). Ich darf wohl jetzt auf denselben verweisen, möchte nur wiederholen, was ich zu Anfang desselben geschrieben. Man findet hier die mehr oder minder allen Sinfonien Mahlers gemeinsamen Vorzüge und Schwächen wieder: seine unbegrenzte Herrschaft über die moderne Orchestertechnik, seine bewunderungswürdige Kunst, eben dadurch aus den Tönen zu sprechen und die originellsten Klangfarben zu erzeugen, aber auch die nämliche Unselbständigkeit der melodischen Erfindung, das raffinierte Wühlen in Kakophonien und grellsten Gegensätzen, vom Höchst-Pathetischen oder Dämonisch-Wilden plötzlich ins Pastoral-Idyllische, selbst Banale verfallend usw. Die eingeschworene Mahler-Garde findet freilich alles wunderbar, nimmt auch an den handgreiflichsten Reminiszenzen und Trivialitäten nicht den geringsten Anstoß. Und da eben diese hyperradikale musikalische Sezessionistengemeinde in Wien besonders stark vertreten ist, konnte es auch diesmal an stürmischem Beifall nach den einzelnen Sätzen und namentlich am Schluß des sehr problematischen Werkes nicht fehlen. Rückhaltlos verdient hat ihn die grandiose Aufführung, der von 1909 im Konzertverein natürlich weit überlegen. Weingartner setzte dafür mit wahrem Feuereifer sein bestes Können ein, als gelte es einem von ihm selbst komponierten neuen Werke.

Nach einer Bemerkung K. Spechts, des getreuesten Apologeten Mahlers, im Programmbuch der Philharmoniker hätte man es bei dieser Mahlerschen Siebenten mit einer Art „Nachtwanderung“ zu tun und wäre dieser Titel sogar bei der Uraufführung des Werkes am 18. September 1908 in Prag von einigen Verehrern des Komponisten vorgeschlagen worden. Dem entspräche auch, daß von den fünf Sätzen der in Hmoll beginnenden Emoll-Sinfonie zwei ausdrücklich als Nachtmusiken

bezeichnet sind: neben dem von ihnen eingerahmten gespenstigen Walzer-Scherzo (an Liszts „Mazeppa" anklingend) jedenfalls die geistreichsten, eigenartigsten Stücke, während sich in dem lärmenden Jubel des Final-Rondos (in C dur!), das jemand nicht unzutreffend eine „Parodie des Meistersinger-Vorspieles" genannt hat, die Wagner- und auch Bruckner-Reminiszenzen (an den feierlichen Choral aus dieses Meisters 5. Sinfonie) gar zu sehr aufdrängen. Der Grundstimmung dieses Finales soll Mahler selbst als Dirigent der Prager Uraufführung im urwienerischen Jargon mit den Worten Ausdruck gegeben haben: Was kost' die Welt? Verkaufts mein' G'wand!

Eine ähnliche fidele „Dulliäh-Stimmung" — wie man bei uns sagt — konnte man aus dem schier endlosen Beifallssturm, ja Gejohle der eigentlichen Mahlerianer am Schluß des letzten Konzertes heraushören.

Die Wiener scheinen überhaupt jetzt trotz der furchtbar ernsten Kriegszeit musikfreudiger und in den großen meist ausverkauften Konzerten beifallslustiger denn je. So bei der letzten (wieder sehr gelungenen) Aufführung der „Schöpfung" unter Schalk im dritten (ordentlichen) Gesellschaftskonzert, so bei einem neuerlichen Konzert des in Wien zum besonderen Liebling des schönen Geschlechts gewordenen Münchener Meisterbaritons Paul Bender, so auch bei den überaus dankenswerten Kammermusikabenden, welche Rosé im großen Musikvereinssaal zu ermäßigten Preisen veranstaltet. Endlich noch bei dem von Lilli Lehmann im Vereine mit dem Konzertmeister A. Busch gegebenen Mozart-Abend, dem am 2. März nach längerer Verschiebung endlich zustande gekommenen Romantikerabend im großen Musikvereinssaale, und schon früher am 22. Februar in einem Orchesterkonzert zum Besten des Deutschen Hilfsvereins, zu dessen Leitung erstmalig als Dirigent Leo Blech in Wien erschien, der jetzt in Berlin den Titel eines Königl. Preuß. Generalmusikdirektors führt. Von seinen liebenswürdigen musikalischen Bühnenspielen „Versiegelt", „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind" bei uns vorteilhaft bekannt, stellte er nun auch als Orchesterinterpret Webers, Mozarts, Beethovens mit Geist und Würde seinen Mann, wenn man auch bezüglich der Auffassung einer oder der anderen Partie der „Eroika" anderer Meinung sein konnte. Auch schien das in dieser Spielzeit überanstrengte Orchester des Konzertvereins an diesem sensationellen Abend (der wie alle Veranstaltungen zum Besten des Deutschen Hilfsvereins von der Elite der Gesellschaft besucht war) etwas ermüdet.

An dem „Romantikerabend" war es eigentlich unser temperamentvoller junger Konzertmeister Adolf Busch, der mit dem hinreißenden Vortrag des Mendelssohnschen Violinkonzertes (an spontaner Wärme in diesem Stück sogar Vecsey weit übertreffend) den Vogel abschoß. Aber auch die sonst Mitwirkenden: Frau Gutheil-Schoder (mit drei sehr innig wiedergegebenen Brautliedern von Cornelius und der allerdings im Konzertsaal verlierenden letzten Arie aus Götz' „Bezähmter Widerspenstiger"), dann Herr Miller von der Hofoper mit Schumannschen Liedern und den von ihm allerdings mehr nur auf äußerliche Stimmwirkung hergerichteten „Winterstürmen" aus der „Walküre", endlich der in Wien zum ersten Male debütierende Königl. Ungar. Opernbassist Herr Bela Venczell, ein sehr sympathisch stimmbegabter und namentlich durch deutliche Aussprache und natürliche Wärme des Vortrages sofort für sich einnehmender, vortrefflicher Künstler, wurden lebhaft applaudiert.

In der Aufführung der „Schöpfung", die in Wien ewig jung zu bleiben scheint, errang unser so überaus beliebter Hofopernbassist R. Mayr den Preis des Abends. Aber auch Chor und Orchester hatte Schalk wieder musterhaft einstudiert. Schon das berühmte „Es ward Licht" zu Anfang erstrahlte „herrlich wie am ersten Tag".

Leider fand diese Aufführung gleichzeitig mit einer von Rosé im Konzerthaus veranstalteten statt, in welch' letzterer man erstmalig — mit Donáhnyi am Flügel — ein nachgelassenes Klavierquintett von Goldmark zu hören bekam, das nach verläßlichen Berichten zwar an Bedeutung das berühmte in B dur (wohl die Krone Goldmarkscher Kammermusik) nicht erreichend, sich doch als vollkommen ausgereift und künstlerisch lebensfähig erwies, so daß wohl mehrfache erfolgreiche Wiederholungen desselben in Aussicht stehen, welche dann auch dem Schreiber dieses ein eigenes Urteil über die jedenfalls sehr interessante Komposition ermöglichen werden.

Auf dem Klaviere kämpften wieder vor dem Publikum die Matadore Eugen d'Albert, Moriz Rosenthal, Emil Sauer um die Palme. Ihre Individualität ist auch in Deutschland bekannt genug, daher ich an dieser Stelle den Lesern über ihre letzten hiesigen Konzerte nichts Neues zu sagen habe. Als der berufenste, großzügigste Beethoven-Spieler glänzt wohl noch immer d'Albert, seine Wiedergabe des G dur- und Es dur-Konzertes bezeugte es auch jetzt wieder; einige kleine technische Nachlässigkeiten muß man dabei freilich mit in den Kauf nehmen. An Schönheit des Anschlages übertrifft ihn der geistreiche Rosenthal und diesen wieder Sauer, der sich nach seinen stürmischen und manierierten Anfängen (die ihn zum leibhaftigen Abbild des berühmten „Klaviervirtuosen" der „Fliegenden Blätter" stempelten) zu einem wahren Arion des Instrumentes entwickelt hat. Da er am 5. März sein fünfzigstes eigenes Konzert in Wien gab, mußten denen, welche wie Schreiber dieses seinem ersten hiesigen öffentlichen Auftreten im Dezember 1890 beiwohnten, um so mehr die merkwürdigen inneren und äußeren Wandlungen zum Bewußtsein kommen, welche als Virtuose gerade Emil Sauer durchgemacht. Da er jetzt wieder die (vor ca. 15 Jahren eigens für ihn begründete) „Meisterschule des Konservatoriums" leitet, brachte ihm natürlich sein Wiener Konzertpublikum seitens seiner zahlreichen gewesenen und noch jetzt bei ihm lernenden Schüler und Schülerinnen die denkbar schmeichelhaftesten Ehrungen. Sich selbst am meisten ehrte er durch die prachtvolle Wiedergabe der Chopinschen B moll-Sonate, in deren zwei letzten Sätzen, dem berühmten Trauermarsch und dem gespenstigen Finale, er, was feinste Anschlagsnüancen und sorgfältigst abgestufte Dynamik anbelangt, nur einen ebenbürtigen Vorgänger hatte: Anton Rubinstein.

Der erklärte Lieblingspianist der Wiener (und noch mehr: der Wienerinnen) bleibt aber nach wie vor Alfred Grünfeld oder wie man hier kurzweg zu sagen pflegt: „der Grünfeld", auch „unser Grünfeld". Sein Programm beschränkt sich in der Regel auf die abgespieltesten Paradestücke (z. B. seine konzertmäßige Verquickung zweier Schubertscher Liedermelodien aus „Wohin?" und der „Forelle", der Ballettmusik aus „Rosamunde", die J. Straußschen Frühlingsstimmen-Walzer usw.), aber gerade an diesen kann sich sein immer in hellen Scharen herandrängendes Stammpublikum nicht satt hören. Der unwiderstehliche, entzückende „Plauderer am Klavier" — damit erscheint Alfred Grünfeld gegenüber anderen berühmten Pianisten am besten charakterisiert. Neu waren in seinem letzten Programm nur Schumanns „Davidsbündler", die er mit auserlesenen Feinheiten wiedergab.

Mehr oder minder erfolgreiche andere Konzerte mit und ohne Orchester veranstalteten die tüchtigen Wiener Pianisten Julius Wolfsohn und Dr. Paul Weingarten. Ein neues phänomenales Klaviertalent ist in dem jungen Alfred Hoehn zu begrüßen, den seinerzeit Kapellmeister Steinbach in Meiningen für die Öffentlichkeit entdeckte und der auch Inhaber des selten verliehenen Rubinstein-Preises ist. An zwei Abenden im Konzerthaus auftretend, bestritt er jedesmal das sehr umfangreiche Programm ganz allein mit männlichem Ernst und wuchtigem, nur manchmal zu massivem Anschlag, der Eigenart verschiedenster Tonwerke von Rameau und Bach bis César Franck und Liszt meist einwandfrei und stellenweise mit ganz neuen Vortragsnüancen gerecht werdend. Fast unheimlich wirkt bei gewissen Satzschlüssen des jungen Künstlers starrer Blick, mit dem er — diesfalls eine Art Ludwig Wüllner im kleinen am Klavier — das Publikum mitunter förmlich hypnotisiert.

Ein bemerkenswertes Wohltätigkeitskonzert zum Besten der im Felde erblindeten Soldaten veranstaltete am 4. März im kleinen Musikvereinssaale die für die hiesige Öffentlichkeit neue tschechische Pianistin Olga Kričk a mit der geschätzten

Wiener Altistin Frl. Erika Folkung. Letztere, ebenso stimmbegabt als talentvoll, überdies aus der trefflichen Schule des Frl. Helene Kröker hervorgegangen, brachte zwischen Schubertschen und Brahmsschen Liedergaben auch einige lyrische Kabinettstücke des „verjüngten Hugo Wolf" — wie man den hochbegabten Steirer Josef Marx häufig nennen hört — zur schönsten, beifälligsten Geltung. Gerade Marx' so ungemein poetisch-intim empfundene Stimmungsbilder wie „An einen Herbstwald" oder „Der Ton" (dieser am Schlusse mächtig gesteigert) lagen Frl. Folkungs sympathisch-warmer Eigenart vorzüglich gut. Freilich gehört dazu auch als Begleiter ein wirklicher „Poet am Klavier" wie unser diesfalls unübertrefflicher Professor F. Foll. Was Frl. (oder Frau) Krička betrifft, so schien sie beim Vortrage von Mendelssohns E moll-Präludium (dessen anschließende schöne Choralfuge sie uns leider schuldig blieb) noch etwas befangen, und das hierauf gespielte schwierige nationale Charakterstück ihres Landsmannes Smetana „Aus dem Volksleben" gelang ihr schon gar nicht. Um so angenehmer überrascht waren wir, wie die Dame ausdrucksvoll und klangschön Kamillo Horns sinniges Albumblatt für die linke Hand und Liszts edles Notturno „Liebestrauer, Nr. 3" spielte, um sich endlich in Liszts sechster ungarischer Rhapsodie als eine wahrhaft berufene Klavierinterpretin gerade dieses Meisters zu erweisen.

Zum Schluß noch ein paar Worte über den gemütlichen „Familienabend Sulzer" — wie man wohl das Orchesterkonzert nennen kann, welches der ehrwürdige Veteran unter den Wiener Cellisten, Prof. Josef Sulzer, am 7. März im großen Musikvereinssaal gab, wobei er auch seine musikalisch hochbegabten Kinder — denn das sind sie wohl — Frl. Marie Sulzer und einen auf dem Zettel ungenannten jungen Tenor-Bariton vorführte. Und über den letzten Sinfonieabend des Konzertvereins, an welchem Löwe mit der E moll-Sinfonie Nr. 4 des Meisters würdigst seinen Brahms-Zyklus beschloß, derselben Mozarts Jupiter-Sinfonie (C dur mit der Schlußfuge) und ein neues, eklektisch geschickt gemachtes und für den Solisten dankbares Konzertstück für Violoncell mit Orchester von J. Brandt-Buys vorausschickend, das sowohl dem Spieler (Prof. P. Grümmer) als dem Komponisten lebhaften Beifall einbrachte. Ein merkwürdiger Verstoß begegnete an diesem Abend der Konzertvereinsleitung bei Ausgabe des Programmbuches. Als man nämlich selbes aufschlug, fand man zu Anfang nicht die gespielte Mozartsche Jupiter-Sinfonie in Wort und Notenbeispiel erläutert, sondern des Meisters kleine Pariser: Sinfonie in D dur (Köchel Nr. 297)!! — Da hätten die Abnehmer sich mindestens die Hälfte des ausgelegten Geldes zurückzahlen lassen sollen.

Was den Sulzerschen Abend betrifft, so spielte Prof. Josef Sulzer selbst in trefflichster Weise ein auch orchestral interessantes, gediegenes Violoncellkonzert (A moll), das er sich auf den Leib geschrieben, sodann verschiedene wirkungsvolle Solostücke eigener und fremder Komposition. Sein Sohn (wenn er es wirklich war), der erwähnte junge Tenor-Bariton, trug sehr hübsch mehrere stimmungsvolle Gesänge vor, die offenbar vom Vater herrührten (gerade das alles blieb in diesem Konzerte unaufgeklärt). Frl. Marie Sulzer aber erwies sich in dem so überaus schwierigen Es dur-Konzert von Liszt als eine wahrhaft berufene Klaviervirtuosin. Den größten Beifall des Abends erzielte indes das Mitglied der Volksoper Frl. v. Flondor mit dem poetischen Vornamen „Nektar" (Ambrosia läge hier wohl näher?), übrigens eine ganz ausgezeichnete Koloratursängerin mit hellfrischem, bis in die höchsten Register hinaufreichenden bestgeschulten Sopran. In der bekannten Nachtigallen-Arie aus Händels „L'Allegro e pensieroso" wußte sie in vollendeter Weise glockenrein mit den perlenden Flötenpassagen Ary van Leuwens zu wetteifern. In gleich mustergültiger Weise brachte sie dann noch ein sehr charakteristisches türkisches Volkslied des Konzertgebers Prof. Sulzer (das sie wiederholen mußte) und Meyerbeers „Schattentanz" aus „Dinorah", nach dem sie — als stürmisch erbetene Zugabe — noch das reizende, aber leider schon etwas abgesungene Ständchen von Rich. Strauß (nach Graf Schack) gewährte. Alles in allem ein sehr gediegener Abend, an welchem das zahlreiche Publikum seine helle Freude hatte, aber auch die Kenner nicht leer ausgingen.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Der Königsberger Musikverein gab am 17. Dezember, dem Geburtstage Beethovens, einen Bach-Beethoven-Abend. Bei dieser Gelegenheit trat, vertretungsweise, Konzertmeister Karl Becker das erste Mal als Dirigent an die Öffentlichkeit. Es war in Rücksicht auf die Schwierigkeit der Stücke tatsächlich eine Feuerprobe, und er hat sie gut bestanden. Mit der Zeit wird sich noch die übliche Ruhe und Rundung einstellen, und dann gibt es einen tüchtigen Dirigenten, dem ohnehin aus der Kammermusik und Orchestermitgliedschaft jahrelange praktische Erfahrung zur Seite steht. Man merkte schon klar und deutlich persönliches Wollen im Durchsetzen eigener Auffassung, Kleinarbeit im Vortrag — dynamisch usw. Über die Tempi ließe sich hier und da rechten. Bachs Ouvertüre (Suite) Nr. 1 C dur für Streichorchester, zwei Oboen und Fagott stellte große Anforderungen an die Ausführenden, besonders auch an die Holzbläser, obenan an den Dirigenten. Es ist keine Kleinigkeit, solch ein vielfach klein- und feinkörniges Stimmengewebe bei schnellem Zeitmaß obendrein in Rand und Band zu halten. Die verkürzende Auswahl der Suitensätze (Ouvertüre, Bourrée, Passepied und Gavotte) und die Wiederholung des ersten Satzes zum Abschluß des Ganzen verrieten den feinsinnigen Dirigenten. Darauf folgte Beethovens zweite Sinfonie in recht lebendig-ausdrucksvoller Wiedergabe. Das durch Militärmusiker verstärkte Vereinsorchester löste die schwierigen Aufgaben des Abends mit hingebendem Interesse und gutem Gelingen. — Im zweiten Künstlerkonzert sang Frau Lula Mysz-Gmeiner Lieder von Brahms, Schumann und Wolf. Die gefeierte Sängerin setzte diesmal ihre Hörerschaft in helle Begeisterung. Allerdings blieb es den urteilsfähigen, gründlicher Wahrnehmenden nicht verborgen, daß die Dame den Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit überschritten hat. Auch fiel diesmal die zumeist lispelnd-anstoßende Aussprache des s auf. Frl. Luise Gmeiner, eine jüngere Schwester der ersteren, erwies sich in Brahms' umfangreicher F moll-Sonate Op. 5 und zwei Rhapsodien (Fis moll Nr. 2, C dur Nr. 3, beide Op. 11) von E. v. Dohnányi als schon bedeutende, beachtenswerte Pianistin von glänzender Technik, schönem Anschlag, gestaltendem Vortrag und (materieller) Kraft. Allerdings waren einige Takte etwas nebelhaft-unklar, und durch zeitweilige Überhastung wurde in der (temporären) Auffassung des Hörers die Symmetrie des Perioden- bezw. Satzbaues gestört, in Frage gestellt. Solche Mängel in Abzug gebracht, dürfte die Dame bei weiterem Streben eine recht aussichtsvolle Zukunft als Pianistin vor sich haben. Auch als Begleiterin der Gesangsoli entwickelte sie großes Geschick, Verständnis und gute Auffassung. — Ein Konzert gaben Hertha Dehmlow-Berlin und Musikdirektor Carl Vinke-Königsberg. Erstere, deren weithin rühmlich bekannte Künstlerschaft schon des öfteren gewürdigt worden, sang mit ihrem kompakten, schönen Alt Lieder von Brahms, Rob. Franz, Schumann, Rich. Strauß, Himmel und Hans Hermann. Das Organ der Dame scheint allerdings einen größeren Raum vorauszusetzen, doch „in der Beschränkung zeigt sich der Meister" der Anpassung, wie hier. Vinke spielte mit sehr belebendem Gestalten ein Bach-Präludium, die Rhapsodie Op. 119 von Brahms und Chopins Fantasie Op. 49 mit guter Technik und ausdrucksvoll. — Schwerer hatte es Organist Kraft mit seiner Chopin-As dur-Ballade in dem Konzert des Deutschen Wehrvereins durch die ungünstige Akustik des betreffenden Konzertsaales. Da nützt weder gute Technik, noch differenzierter Vortrag, noch richtiger Pedalgebrauch. Die Akustik verwischt alles und läßt die dynamischen Feinheiten gar nicht auf- und zur Geltung kommen. Bei dieser Gelegenheit sang Frl. Franziska Ebner allerlei

Liebes und Schalkhaft-Neckisches mit einem Sopran und in einer Art und Weise, die für die absehbare Zukunft recht Gutes erwarten lassen. Herr Felix Borbe nötigte in altbekannten Baßliedern durch die unheimliche Tiefe seiner Stimme ein Lachen des Staunens ab. Herr Henry Reiff deklamierte mit ergreifender Lebendigkeit einige Melodramen (am Klavier Frl. Frieda Petzold) und zwei Gedichte von J. H. Wallfisch — „Der blinde Krieger“ und „Hindenburg“ — vor.

Der Philharmonische Verein unter Prof. Max Brodes bewährter Leitung gab einen Beethoven-Schumann-Abend. Eingangs spielte das Orchester Beethovens Ouvertüre zu „Ruinen von Athen“, im ferneren Verlauf Schumanns zwar hin und wieder rhythmisch monotone, doch u. a. kontrapunktisch und durch ein längeres Zwiegespräch zwischen Oboe und Fagott interessante Sinfonietta Op. 52 (Ouvertüre, Scherzo und Finale) unter Weglassung des ersten Satzes. Als Solistin am Klavier glänzte Frau Scholz-Frankfurt a. M., der hiesigen musikpflegenden Familie Gust. Simon entstammend, die in ihrer neuen Heimat am Konservatorium unter bewährter Leitung weiterstrebt. Sie spielte zuerst Beethovens Cdur-Konzert Op. 15, ferner Schumanns Op. 92: eine großzügige, warm-zarte Introduktion und das solistisch selbständiger bedachte, stürmisch-kräftige Allegro appassionato in Gdur. Frau Scholz verfügt über eine fast durchweg zuverlässige, brillante Technik, einen schönen, intelligent differenzierenden Anschlag, wohlerwogenen, gestaltenden, temperamentvollen, warm empfindenden Vortrag; sie entwickelt gegebenenfalls große Kraft und beherrscht augenscheinlich mit Bravour die Situation. — Im dritten Künstlerkonzert sang Kammersänger Ludwig Heß. Daß er durch Wetter und Reise ein wenig indisponiert war, hätte er lieber nicht sagen sollen; man merkte es kaum. Er sang Schubert, Schumann, Wolf und Löwe, teils Altes neugestaltend. Sein Tenor klingt in der Tiefe etwas rauh, grobkörnig-gespalten, in der Höhe (selbstverständlich) gepackt, konzentriert, tonreicher. Auf die Kopftöne versteht Heß sich vortrefflich. Im Vortrag zeigt er intelligente, recht musikalisch-psychologische Selbständigkeit der Auffassung bis in das kleinste. Die Aussprache ist allerdings nicht ganz einwandfrei; die Konsonanten sollten deutlicher kommen — das gäbe ein schärferes Abgrenzen der Silben, ein nicht so verschwimmendes Ineinanderfließen. Sein Partner war Paul Goldschmidt, ein Schüler von Artur Schnabel. Er spielte Op. 6 Schumanns, die lange Serie „Davidsbündlertänze“, die aber, dank seiner Wiedergabe, nicht ermüdete. Ferner spielte er Liszts einsätzige Hmoll-Sonate, erklärlicherweise ein Ungetüm von Opus, sehr launenhaft, kaleidoskopisch, rhapsodisch, dessen angeblich vielsagendes Pathos den phantasievollen Ausleger reizen kann, deutend viel hineinzulegen. Dieses ad libitum ist vielfach die Schatten- oder Lichtseite solch absoluter Musik. Technisch stellt die Sonate große Anforderungen. Goldschmidt ist als Pianist das, was Franz v. Vecsey als Geiger: tadellose, beherrschende Technik; eine gediegene, gereifte musikalische Individualität . . . alles echt und gesund . . . nur daß Goldschmidt, scheint's, ein wenig mehr aus sich herausgeht, lebhafter, plastischer gestaltet. Die Klavierbegleitung des Sängers führte Conrad Hausburg wie stets verständnis-, wirkungsvoll aus. — Das dritte Sinfoniekonzert brachte dann das klangschöne, fesselnde Brahms-Menuett aus dessen Ddur-Serenade Op. 11, worin hauptsächlich die Holzbläser zur Geltung kommen und sich dann so schön mit den Streichern einen. Haydns Gdur-Sinfonie Nr. 13 entzückte nicht nur durch ihre verblüffende unverfälschte Geradheit, kindliche Weisheit und ihren urwüchsigen (rhythmischen) Humor, besonders im Menuetto—Allegretto, sondern schlägt auch im Adagio-Largo tiefergrabende, ernster-wertvolle Töne an. Diese teils prickelnde „Spielerei“ (wem's so etwa belieben sollte) ist für das Orchester schwieriger, als es scheinen mag. Hierin wie überhaupt bewährte sich das Orchester unter Prof. Brodes Leitung vortrefflich. Die Hauptperson des Abends war die K. K. Kammersängerin Edith Walker von der Hamburger Oper. Mit Rezitativ und Arie „Ozean, du Ungeheuer“ aus Webers „Oberon“ erzielte sie durchschlagenden Erfolg trotz des reichen Beifalls, den ihr die darauffolgenden Lieder von Brahms und R. Strauß einbrachten. Ihr nach Tiefe und Höhe überaus umfangreicher Sopran ist gesund, tonhaltig, schön, in den verschiedenen Lagen, Registern gleichwertig. Sie singt echt dramatisch mit leidenschaftlicher, gestaltender Plastik, auch innig, textgemäß wahr.

Der Berliner Königl. Hof- und Domchor gab am 7. Februar im Dom ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Österreichischen und Ungarischen Roten Kreuzes. Prof. Hugo Rüdel hatte diesmal nicht seine ganze Sängerschar mitgebracht, sondern „nur“ diejenige „Elite“ (wenn man bei solchen Sangeskünstlern überhaupt noch von einer „Elite“ in engerem Wortsinne sprechen kann), die den „Schloßchor“ bildet, d. h. bei feierlichen Anlässen im Kaiserschloß singt. Alle nur denkbaren Vorzüge eines gemischten Chores, der sich der Lösung der schwierigsten Aufgaben des geistlichen a cappella-Kunstgesanges widmet, besitzt dieser vielgerühmte Domchor — in bezug auf Reinheit der Intonation, Deutlichkeit und Richtigkeit der Aussprache, Atmung, Phrasierung, Abwägen des Stärkegrades, gute Verteilung der crescendi und decrescendi, Macht des forte, Zartheit des piano usw. Über das auserwählte Stimmaterial etwas zu sagen, erübrigt sich. Staunen muß man im Hinblick auf die meisterhafte, mustergültige Überwindung der tonischen und rhythmischen Schwierigkeiten, über die Soprane und Altstimmen — über die Knaben. Da fehlt es natürlich an ausreichenden Worten des Lobes für Meister Rüdel, der die Kleinen und Großen so schult und leitet, daß er sie ganz in der Gewalt hat wie ein Pianist sein Instrument. Hier ist eine Wiedergabe der Vortragsfolge von allgemeinem Interesse: Palestrina: Sanctus und Benedictus, 6stimmig, a. d. Missa des Papstes Marcellus; Antonio Lotti: Crucifixus (10stimmig); das nun folgende „Regina coeli, laetare“ von Antonio Caldara trat gewissermaßen aus dem Rahmen heraus durch seine Lebhaftigkeit, „raffinierte“ rhythymisch-polyphone Schwierigkeit und eine dem Laienverständnis sich nähernde Melodik. Von J. S. Bach: Motette „Komm, Jesu, komm“ (8stimmig); Heinr. Schütz: „Selig sind die Toten“; Friedr. Gernsheim: „Ave Maria“; Alb. Becker: „Ich hebe meine Hände auf“ (8stimmig). Fr. Schuberts Männerchor „Grab und Mond“, worin die Gediegenheit und Schönheit der Männerstimmen sich so recht zeigen konnte, gab sich als adagio assai. Über das Tempo ließe sich vielleicht streiten — vielleicht auch nicht — als „Geschmacksache“. Die entscheidende Frage wäre der konstante Strom — ob er bei einer gewissen Verlangsamung noch zustande kommt. Dazwischenhin, als Ruhepause für die Sänger, spielte der hiesige Domorganist Walter Eschenbach eine für diesmal zu lange Passacaglia (Cmoll) von Joh. Seb. Bach u. a. Was bei Eschenbach auffällt, ist noch mehr seine Registrierkunst, durch die er sich mit der nicht sehr guten Orgel gut abfindet, als seine sonstige recht achtbare Technik.

Im vierten Sinfoniekonzert (Prof. Max Brode) gewann sich ein junger Geiger, Adolf Busch, sogleich die Gunst, den reichen Beifall von Publikum und Presse. Seinem vorzüglichen Instrument entlockt er herrliche, gesunde, edle, lebensvolle — warme Töne. Technisch ist er in allen üblichen Stricharten und Schwierigkeiten beherrschender Virtuose. In seiner Künstler-d. h. Vortrags-Individualität erinnert er durch Gediegenheit an Vecsey, unterscheidet sich von jenem jedoch durch ein lebhafteres, daher plastischer gestaltendes Aussichheraustreten. Das ist eben persönliche Eigenart, neben der die weniger temperamentvolle, vielleicht mehr vornehm-zurückhaltende des andern gleichwertig gelten darf. Beide haben ihre Berechtigung. Der Geschmack des Hörers wird die eine oder andere bevorzugen. Herr Busch spielte das Adur-Violinkonzert Nr. 5 von Mozart und die recht schwierige, selten gehörte Fantasie mit Orchester Op. 131 von Schumann. Außer der Begleitung der erstgenannten Soli — und in den allermeisten Fällen ist solche Orchesterbegleitung eine schwere Aufgabe, daher anerkennenswerte Leistung, wenn sie einigermaßen gelingt — spielte das Orchester eingangs Mozarts Figaro-Ouvertüre. Ferner Schumanns Cdur-Op. 61 Nr. 2. In den Ecksätzen fallen die feierlichen Posaunen-

stellen auf, im ersten die sich türmenden Septimenakkorde, im letzten der apotheotische Schluß. Der Scherzo-Satz gibt sich mehr kapriziös als scherzend. Der 2. Teil des Adagio interessiert besonders durch seine Kontrapunktik. Im ganzen genommen, ein recht lebhaftes, bewegtes Opus, in dem es nicht recht zur Ruhe kommen will. Den Schluß bildete Schuberts „Ungarischer Marsch“, dem die Lisztsche Instrumentierung die üblichen national-charakteristischen, interessanten Klangwirkungen verlieh. — Das 4. Künstlerkonzert, als Kammermusikabend geplant — in dem für derartige mehr intime Darbietungen wenig geeigneten Börsensaal — sollte uns eigentlich das „Böhmische Streichquartett“ bringen, das uns vor einigen Jahren zu heller Begeisterung hinriß. Aber trotz der Waffenbrüderschaft konnten die Paßschwierigkeiten nicht überwunden werden. Einen gediegenen Ersatz brachte das Klingler-Quartett, das sich hier großer Wertschätzung erfreut. Allerdings handelte es sich diesmal um das erstmalige Auftreten der Herren Rich. Heber (2. Violine) und Max Baldner (Cello). Die Herren Prof. Karl Klinger (1. Violine) und Fridolin Klingler (Bratsche) waren uns alte Bekannte. Doch auch diese neue Besetzung hatte sich schon miteinander eingelebt. Zuerst gab es Brahms C moll mit der immerhin niedrigen Opuszahl 51 (Nr. 1). Vorausgesetzt, daß ein mehr und mehr klangvoll gewordener Komponistenname nicht notwendigerweise zur Abgötterei zu verleiten braucht, wage ich es zu sagen, daß — bei allen Vorzügen, die das Werk sonst haben mag — doch, im ganzen genommen, manches weniger Gute daran und darin ist. Im Allegrosatz bemerkt man eine kaleidoskopische Zerrissenheit und eine durch recht große Dissonanzenhäufung erkaufte Leidenschaftlichkeit. Die „Romanze“ darnach ist einerseits vielleicht zu kompliziert polyphon und ebenfalls vielfach stoßweise stammelnd. In anderen Teilen klingt manches so gesucht. Alles dieses läßt es nicht zu einem einheitlichen Lokalton kommen — jedenfalls zu keinem schönen, glatten, befriedigenden. Dies noch der werdende Brahms. Der spätere, gewordene Brahms hatte sich durch derartiges sieghaft hindurchgerungen. In seinem B dur-Streichquartett Op. 76 Nr. 4 hatte Haydn eine ernstere Miene aufgesteckt. Erst im Menuett fanden wir den gemütlichen Alten einigermaßen wieder. Aber er sagte doch etwas Geordnetes, Klares, stetig Fortschreitendes! Und dann Beethoven (Es dur Op. 127) — dieser Lebensphilosoph in Tönen — erst recht! Die Eigenart des Klingler-Quartetts in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung — wohl in einigem Gegensatz zu jenen heißerblütigen Böhmen, die besonders Smetana-Musik lebhafter, plastischer gestalten — besteht darin, daß es gewissermaßen flüssig, rund spielt. Wie es sich in der Lichtbildkunst nicht nur um ähnliche „Photographien“, sondern um wirkliche Bilder handelt, so auch in der Musik und u. a. gerade in der Kammermusik um sinngemäße, „dramatische“ Darstellung des Gedankeninhaltes, den man dem Innersten des Tonsetzers abgelauscht. Bei dieser dahinfließenden Rundung kann event. die Gefahr der Verflachung, der Oberflächlichkeit eintreten, wenn man „großzügig“ das Ganze in das Auge faßt und bei den Einzelheiten nicht genug in die Tiefe geht. Davor möchte ich hier wenigstens gewarnt haben. Wo aber der „Primgeiger“ die Sache gründlicher nimmt, sollten es ihm die andern nachtun; sonst verschaffen sie ihm den Vorwurf, daß er aus dem Rahmen fällt und aus den gleichwertigen Partnern ein kleines Orchester wird, in dem „der Herr Konzertmeister“ Nr. 1 ist. Das Klingler-Quartett hat die Erbschaft des berühmten Joachim-Quartetts angetreten, und wenn es noch nicht in den Vollgenuß des Überkommenen eingetreten ist, so wird es sich seiner Anwartschaft und Rechte gewiß immer klarer werden.

Rundschau

Oper

Berlin Wie hier das erste Konzert F. Weingartners[1]) die Sensation des Tages war, so gewann die erste Aufführung seiner komischen Oper „Dame Kobold“[2]) im Deutschen Opernhause ebenfalls erhöhtes Interesse. Halten wird sich das Werk ebensowenig wie die anderen, die Weingartner für die Bühne schrieb. Gerade wie sein Lieblingskomponist Berlioz ist auch er kein Dramatiker. Man hört seine feine Musik lieber im Konzertsaale. Dame Kobold ist aber schon im Texte verfehlt. Das Sujet mutet antiquiert an, die Figuren sind nicht bühnenscharf umrissen, nicht einmal genügend als Haupt- und Nebenpersonen charakterisiert, und das gleichzeitige Doppelspiel auf zwei Szenen macht dem Zuschauer die genaue Verfolgung des Spieles unmöglich. Sonst wurde über Text und Musik für unsere Leser schon aus Darmstadt ausreichend berichtet. Die fein und dezent gehaltene, sogar ohne Posaunen instrumentierte Musik füllte hier das Riesenhaus nicht; sie ist an kleinere Bühnen gebunden. So kann es nicht wundernehmen, daß der mäßige Applaus der von mir besuchten zweiten Aufführung wesentlich der Darstellung galt. Diese war glänzend, mit all der Sorgfalt und Opulenz vorbereitet, die man im Deutschen Opernhause schon gewohnt geworden ist. Direktor Hartmann führte die Regie, Kapellmeister Mörike den Taktstock. Unter den Darstellern, deren Rollen in diesem Werke ebenfalls recht bühnenwidrig gleichmäßig bedacht sind, ragten allenfalls Emmy Zimmermann als Angela, Karl Gentner als Manuel und Eduard Kandl als sein Diener hervor, aber, wie gesagt, hier ist nichts Haupt- und nichts Nebenrolle und somit eigentlich niemand besonders hervorzuheben. Die Dekorationen und Kostüme waren prächtig.

Von der Königl. Oper ist nichts Besonderes zu melden. Der Spielplan lief letzthin mit Wagner, Verdi, Thomas (Mignon), Offenbach und Schillings, dessen Mona Lisa noch immer nicht, wie man zunächst prophezeite, verschwunden ist.

In der Neuen Opernschule von Herrmann Gura und Mary Hahn sah ich eine gut geratene Vorstellung von Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Gerta Doepner und Sophie Glowacka hatten die Titelrollen, Margarethe Blume die der Hexe und der längst bühnenfertige Wilhelm Rohrmoser die des Vaters. Das Beste lag hier in dem abgerundeten, harmonischen Ensemble, wie denn ja Oberregisseur Heinz Sattler, der hier seine bewährte Lehrkraft einsetzt, mit Recht schon in seinem „Mahnworte für Opernschüler“ (Bühnencarriere, Verlag von Glas, Berlin) auf die Wichtigkeit gerade der Spielausbildung hingewiesen und gezeigt hat, daß viele Novizen mit ausreichenden Stimm- und sonstigen Anlagen lediglich deshalb erfolglos verkümmern, weil es ihnen in jenem Punkte fehlt. Natürlich, denn wie könnte in einem Bühnenspiele das Schauspielerische nebensächlich sein? Darüber wollen wir aber hier gleichwohl nicht der Mühewaltung Kapellmeister Carl Gehrkes vergessen, durch die das eigentlich Musikalische an diesem Abende zur besten Geltung kam.

Bruno Schrader

[1]) Siehe Musikbrief im nächsten Hefte.
[2]) Verlag der Universal-Edition (Wien-Leipzig).

Noten am Rande

Nicht verwandt. Ein Musikus in Brandenburg, zur Zeit Friedrichs d. Gr., hatte ein Konzert für einen vorausbestimmten Tag angekündigt und dazu eine große Anzahl Teilnehmer gewonnen. Wenige Tage vor der Ausführung des Konzerts trat bei Hofe ein Todesfall ein, so daß auf 14 Tage im ganzen Lande alle Musik untersagt wurde. Verzweifelt schrieb der Musiker an den König und stellte in seinem Bittschreiben vor, daß von der Ausführung des Konzerts seine und seiner Familie Existenz für den nahen Winter abhänge. Der alte Fritz schrieb dazu: „Da meines Wissens der Musikus N. mit meinem Hause

nicht verwandt ist, so kann man nicht verlangen, daß er Not leiden solle, um seine Trauer zu bezeigen. Er mag sein Konzert geben".

In einem kühlen Grunde. Das von Eichendorff besungene Mühlenanwesen in Bresnitz (bei Ratibor), das dort unten „im kühlen Grunde liegt", ist ein Raub der Flammen geworden. Haus und Scheune sind vernichtet, aber das Mühlrad geht weiter, da die Mühle, die in einem über 100 Jahre alten Bau liegt, erhalten geblieben ist. Dagegen ist das Haus, in dem das „treulose Liebchen" gewohnt hat, bis auf die Grundmauern niedergebrannt.

Eine Tondichtung Carl Maria v. Webers zum „Kaufmann von Venedig" macht Dr. Leopold Hirschberg in Westermanns Monatsheften weiteren Kreisen bekannt. Er hat sie in der Königl. Bibliothek zu Berlin gefunden. „Wenn wir sie hier veröffentlichen," heißt es in den begleitenden Zeilen, „so ehren wir durch diese köstliche, seltene Gabe nicht allein das Gedächtnis des Dichters und seines Tonsetzers, sondern tun dies vornehmlich in der festen Hoffnung, daß die deutschen Theaterleiter in Zukunft bei ihren Aufführungen keine andere als Webers Musik spielen lassen werden."

Musik mit Butter. Ein findiger Impresario, der eine Breslauer Vortragskünstlerin zu einem Konzert gewonnen hatte, hat eine glückliche Wechselwirkung zwischen Kunst und Butter zustande gebracht. Am Tage der Veranstaltung war an den Anschlagsäulen zu lesen: „Am Schluß des Konzertes werden zehn Pfund Butter in 1/4-Pfund-Quantitäten verlost. Hauptgewinn 1/2 Pfund. Karten nur noch in beschränkter Zahl im Vorverkauf". Der Saal war im Handumdrehen ausverkauft.

Kreuz und Quer

Berlin. Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer hatte kürzlich ihre Mitglieder zur ordentlichen Hauptversammlung zusammenberufen. Nachdem der Vorstand und die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht ihre Geschäftsberichte erstattet und die beantragte Entlastung erhalten hatten, wurden eingehend die bekannten Differenzen behandelt, in die die G. D. T. mit den Verlegern wegen der Verwertung der mechanischen Urheberrechte der Mitglieder geraten ist. Aus verschiedenen Punkten der Verhandlung wurde die Möglichkeit erkennbar, in absehbarer Zeit den unerquicklichen, die Kunst und die Künstler und schließlich auch die Verleger schädigenden Zwiespalt zu beseitigen und wenn auch nicht zu einem Miteinander, so doch zu einem friedlichen Nebeneinander der Tonsetzer und der Verleger zu gelangen.

Berlin. Felix Weingartner war es bekanntlich durch Gerichtsbeschluß verboten worden, innerhalb mehrerer Jahre in Berlin als Dirigent aufzutreten, damit die Konzerte der Hofkapelle, die er früher geleitet hatte, keinen Schaden durch etwaigen Wettbewerb erlitten. Jetzt war die Frist abgelaufen, und Weingartner hat wieder sein erstes Konzert in Berlin gegeben. (Siehe Bericht im nächsten Hefte.)

Dresden. Die Dresdner Hofkapelle wird am 17. April in Breslau unter Leitung des Komponisten die Alpensinfonie von Richard Strauß aufführen, außerdem noch das Vorspiel zu Guntram und Tod und Verklärung.

Düsseldorf. Fritz Jürgens, ein junger begabter Liederkomponist, ist als Kriegsfreiwilliger in der Champagne vor einigen Monaten gefallen. Jürgens, geboren am 22. April 1888 in Düsseldorf, entwickelte sich unter dem Einfluß von Wolf und Brahms zu einem vielversprechenden Lyriker schon in jungen Jahren. Er hat von Gustav Falke 45 Gedichte, von Martin Greif 36 vertont. Diesen beiden Dichtern waren die bisher erschienenen Liedbände gewidmet, die B. Schotts Söhne in Mainz auf Humperdincks Empfehlung hin verlegten. Alles andere ist bisher Manuskript geblieben. Ludwig Wüllner hat am 18. April 1914 in Berlin einen vollständigen Liederabend dem Schaffen von Jürgens gewidmet.

Gera. Zweimal gastierte die Dresdner Hofoper, und zwar mit „Fidelio" unter Zuziehung der Berliner Opernsängerin Frl. Schubert in der Titelrolle und mit „Abu Hassan" von Weber und Mozarts „Schauspieldirektor". Alles ging mit bedeutendem künstlerischen Erfolge, namentlich die Webersche Neuheit (für hier), deren feiner Humor wahrhaft ergötzte. — Im Konzerte der Hofkapelle gab es zwei Neuheiten: Violinkonzert H moll von Thomassin, von Hofkonzertmeister Blümle sehr wirkungsvoll gespielt; darauf sollten die Violinkünstler ihre Aufmerksamkeit lenken. Ferner zweite Sinfonie (D moll) von Sträßer, ein klares, freudevolles Werk, das die alte Form beibehaltend, neuen gewichtigen Inhalt vermöge künstlerischer Wiedergabe vermitteln konnte. M.

Mannheim. An der Hochschule für Musik in Mannheim ist neuerdings eine Orchesterschule eingerichtet worden, in der Berufsmusiker jeder Art ihre vollständige Ausbildung erhalten können. Der instrumentale Unterricht wird von ersten Kräften der Großh. Hoftheaterkapelle erteilt. Außerdem erhalten die Zöglinge Unterricht in theoretischen Fächern, Instrumentation, Klavierspiel, und werden in regelmäßigen Orchesterübungen und durch Beteiligung an den Proben der Hoftheaterkapelle mit den Anforderungen des Orchesterdienstes in Oper und Konzert vertraut gemacht. Bei entsprechenden Leistungen werden die Schüler zu Aushilfdiensten in der Großh. Hoftheaterkapelle hinzugezogen und erhalten neben völlig unentgeltlichem Unterricht hierfür Remunerationen.

Paris. Ein deutschgegnerischer Schutzbund für die französische Musik ist in Paris gegründet worden. In seinen Leitsätzen heißt es: Alle, die sich für Musik interessieren, müssen sich zusammenschließen, um in Zukunft die deutschen und österreichischen musikalischen Schöpfungen mit Erfolg ausschließen zu können. Für uns bestehen in Zukunft keine deutschen Ausgaben gegenwärtiger Tondichter, keine Wiener Operetten, keine Kapellmeister, Virtuosen usw. Keine deutschen Schüler an französischen Konservatorien. Freie Bahn für die nationale Musik und den französischen Geschmack. Unser ausschließliches Bestreben muß darauf gerichtet sein, den tatkräftigen Haß gegen unsere Feinde zu schüren. Es werden Bünde errichtet, die die Erzeugnisse der deutschen und österreichischen Industrie boykottieren, das gleiche muß mit den Kunsterzeugnissen geschehen, die wirtschaftlich und gesellschaftlich eine ansehnliche Rolle spielen.

Plauen i. V. Am 16. Januar konzertierte in der hiesigen Johanniskirche Organist Paul Gerhardt aus Zwickau ausschließlich mit Werken eigener Komposition. Besonders wirkungsvoll war die Verbindung der Orgel mit einem Blasorchester (Holz, Blech und Schlagzeug) in seinem „Requiem" und der dreiteiligen „Wartburg-Fantasie". Wir hörten weiter Improvisation mit Harfe und Streichorchester, Intermezzo-Pastorale für Orgel allein und mehrere tiefempfundene Lieder zur Orgel, um die sich Frau Martha Günther verdient machte. Die Walcker-Orgel spielte der Komponist selbst, das Orchester (Stadtkapelle und Ersaatzbtt. 134) leitete C. Werner.

Weimar. Professor Waldemar v. Baußnern, Direktor der Weimarer Musikschule, ist zum Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M. gewählt worden.

Verant wortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 14

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor

Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:

Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. April 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Im Anfang war der Rhythmus

Von **Jos. Pembaur**-Innsbruck

Hans v. Bülow, einer der hervorragendsten Musikerzieher aller Zeiten, hatte das Evangelium Johannis „Im Anfang war das Wort" in überschriftlich genannter Weise als oberstes Gesetz des Musikstudiums zurecht geformt, um damit die göttliche Bedeutung des Rhythmus als die Seele aller Musik mit dogmatischer Kraft festzustellen.

Die Werke der schönen Künste: Malerei, Plastik, Baukunst, sowie der Poesie und Musik müssen den Sinnen in einer ihrem Wesen entsprechenden sinnfälligen Form erscheinen, und zwar die der bildenden Künste für das Auge, weil deren Schöpfungen im Raume bestehen, die der Dichtkunst und Musik für das Gehör, weil ihre Werke erst in der Zeit dem Ohre sinnfällige Form und Gestalt gewinnen. Die dem Auge gegebenen Maße zur Beurteilung und Schätzung künstlerischer Verhältnisse in Werken der bildenden Künste liegen im Raume, die dem Gehör gegebenen entwickeln sich zu sinnfälliger Erscheinung erst in Zeitverhältnissen.

Metrik und Rhythmik schaffen dem Gehör die formellen Gliederungen der Zeitverhältnisse im Genusse des musikalischen Kunstwerkes, und zwar bestimmt die Metrik die Tonfolgen in ihrem regelmäßigen Betonungswechsel, die Rhythmik in bezug auf die Dauer der Töne. Erstere teilt die Musik in gut und schlecht betonte Taktglieder, letztere bringt im mannigfaltigsten Wechsel der Tondauer musikalischer Gebilde in Phrasen, Motiven, Sätzen die Musik unserm Gehör zu sinnfälliger Erscheinung.

Nehmen wir die drei Elemente der Musik: Rhythmus, Melodie und Harmonie, so finden wir alle drei in steter Wechselbeziehung, und zwar Melodie oder Harmonie nie ohne rhythmische Ordnung, wohl aber Rhythmus allein, z. B. in marschmäßigen Trommelmotiven ohne Melodie und Harmonie, welche der auf bestimmte Tonhöhe nicht stimmbaren Trommel unmöglich sind. Diese Erwägungen lassen den Rhythmus als das Ursprüngliche der Musik, als die Seele des musikalischen Ausdrucks, als das wesentliche Medium empfindungswarmen Lebens der Tonsprache erkennen.

Die aus einem Motiv von zwei Tönen oder mehreren Teilen, Phrasen genannt, gebildete Melodie erhält schon in ihrem organischen Aufbau rhythmische Gliederung. Den dieser rhythmischen Teilung entsprechenden Vortrag, die sinngemäße Trennung und Betonung der Teile der Melodie nennt man die Kunst des Phrasierens, dabei ist besonders darauf zu achten, ob die über die Melodie gezogenen Bogen nur als Legatobogen oder als Phrasenbogen zu verstehen sind. In Chopins Werken finden sich Bogen ganze Zeilen einschließend ohne Rücksicht auf die rhythmische Phrasenteilung, also nur Legatobogen. Die Phrasenbogen bedeuten außer dem Legato auch die leichte Betonung und kürzere Dauer der letzten Phrasennote zu plastischer Gliederung. Im durchschnittlich dilettantischen Klavierunterricht wird der Bogen trotz wohldurchdachter Phrasierungsausgaben fälschlich nur als Legatobogen angesehen.

Entsprechen die Phrasen der Melodie den Worten der Sprache, so müssen sie zu genügender Deutlichkeit auseinandergehalten werden wie gleichartige End- und Anfangskonsonanten der Sprache, aber ohne in den melodiegefährlichen Sprechgesang zu geraten. Da die Melodie in ihrem Wesen als melodisch gesteigerte Sprache erscheint, gibt beiden der Empfindungsinhalt die Gesetze für Hebung und Senkung, Steigen und Fallen der Betonung. Im elementaren Gesangunterricht der Volksschule sieht man daher ein erziehendes Moment für das Kindergemüt; bei frischen Wander- und Marschliedern wird schon der Puls des Rhythmus lebendig in der froh und sanglustig erregten Jugendseele. So wird die erste Gesangschule mit ihrem Reichtum an religiösen und vaterländischen Gesängen der sicherste Wecker des Rhythmus und schlummernden Musiksinnes.

Die Interpunktionen der Sprache regeln nicht nur ihre formelle rhythmische Gliederung, sondern auch die mit dieser verbundene Betonung. Den Unterscheidungszeichen der Schrift analog haben wir in der Harmonielehre bestimmte Akkordfolgen für den Hauptschluß, Halbschluß und Trugschluß, also für die rhythmische Gliederung harmonischer Verbindungen. Darin liegt der untrennbare Zusammenhang des Rhythmus mit Melodie und Harmonie. Die vollkommene Kadenz erscheint als harmonische Grundlage des bestimmten melodischen Schlusses, der Halbschluß steht am Schlusse des periodischen Vordersatzes, der Trugschluß entspricht dem gehobenen Frageton, dem unerwarteten Heben des Redetones. Beispiele hierfür sind in den Werken unserer Klassiker bis zu den dramatischen Schöpfungen Wagners, in denen die Harmonik mit dem Redeton, mit dessen melodischem Fallen und Steigen in innigsten Einklang gebracht ist.

Aus diesem Zusammenhang der Harmonie mit dem Rhythmus ergibt sich die Unzulänglichkeit der Harmoniestudien als abstrakte Musiktheorie. Die harmonischen Schlußwendungen sind mit Rhythmus und Melodie bestimmteste Ausdrucksmittel der Tonkunst. Das Empfinden harmonischer Gliederung wird zur Grundbedingung sinngemäßer rhythmischer Teilungen melodischer Sätze, von den kürzesten Bildungen der Phrasen und Motive bis zu den längsten melodischen Perioden. Die in überraschender Unregelmäßigkeit nicht zugleich treffenden melodischen und harmonischen Gliederungen sind als solche nur im Bewußtsein der diesbezüglichen Übereinstimmung zu erkennen, so wie falsche Phrasierungsangaben nur auf Grund der bewußten Richtigkeit als unrichtig empfunden und Synkopenakzente nur im Empfinden der regelmäßigen metrischen Betonung korrekt ausgeführt werden können. Auch hierin bestätigt die Ausnahme die Regel.

Wie wir die natürlichen Anlagen der Augen als unbedingte Eigenschaft für richtige Empfindung und Schätzung von Raumverhältnissen Augenmaß nennen, so müßte man analog das angeborene Gefühl für Metrik und Rhythmik das Ohrenmaß heißen. Da man Gefühle nicht lehren noch lernen kann, muß die lange Zeit ernsten Kunststudiums immer der Entwicklung und Ausbildung dieser von Natur gegebenen Anlagen gelten.

Hans v. Bülow hat zur Schärfung rhythmischen und metrischen Empfindens als elementare Schulung des Orchesters Straußsche Walzer spielen lassen. Manche Pianistin, sehr geübt in fließendem Blattspielen, findet es ihrer idealen Musikausübung widersprechend, ab und zu in heiterer Stunde Tanzmusik zu spielen, aber o weh! sie kann es nicht trotz ihrer hohen, d. h. in hohen Literaturregionen wandelnden Klavierkunst aus bedauerlichem Mangel an metrischem Empfinden; manches Klavierspielfräulein mit der schön gezeichneten Musikmappe lächelt über den eifrigen Trommler oder Trompeter der vorbeimarschierenden Soldaten, aber o weh! wie würde der Marsch holperig und komisch wackelig, bald schnell bald langsam, in kurzen und wieder langen Schritten aussehen, müßte er nach ihrem unmetrischen, taktlosen Klavierspiel ausgeführt werden.

So wie in endlich überlebten Harmonielehrbüchern der Rhythmus völlig unberücksichtigt war, gibt es leider noch Musikunterricht, der auf und ab rollende Skalen ohne Metrik, flüssiges Blattspielen ohne Rhythmus als oberstes Ziel anstrebt, der sogar das taktliche Metrum ohne dessen charakteristische Betonung zählen läßt. In solcher Art Taktzählen hemmt die Förderung des Musikgefühls, ja sogar des Musiksinnes, wogegen Zählen in rhythmischem Betonungswechsel allein auch ohne Melodie und Harmonie das musikalische Interesse stets aneifert.

Die einfachsten rhythmischen Aufgaben sind Volkslieder mit nur metrischer Begleitung, verwickelte Verbindungen finden wir in polyphonen ja in polyrhythmischen Kompositionen, unter denen zwei- und dreiteiliges Metrum, also gleichzeitig Achtel und Triolen mangelhaftem Rhythmusgefühl unlösbare Rätsel scheinen.

In den bildenden Künsten regiert das Ebenmaß der Verhältnisse, die Symmetrie als erstes Schönheitsgesetz, der schön empfundene Rhythmus, welcher in der Tonkunst in regelmäßigen Betonungen und Zeitverhältnissen gehört wird. Dasselbe Schönheitsgefühl, dieselbe sinnliche Freude schafft der Rhythmus durch das Ohr wie durch das Auge. Störungen im Ebenmaß der sichtbaren Verhältnisse sind in der Musik als taktliche Fehler hörbar und beleidigen das Gehör des Musikers, wie fehlerhafte Verzeichnungen das Auge des Malers. In Ballettszenen sehen wir in Figuren und Gruppen das Leben des Rhythmus, während dieses gleichzeitig in den wechselnden Betonungen der Musik gehört wird. Da wir im kleinsten und größten, im einfachsten und kompliziertesten Kunstwerke den Rhythmus als obersten Gesetzgeber jeglicher ästhetischen Ordnung und Gliederung erkennen, ist der erste Grundsatz aller musikalischen Studien die planmäßige und stetige Entwicklung und Schärfung des natürlichen Sinnes für Metrik und Rhythmus, oder sagen wir des Ohrenmaßes nach dem Dogma des unvergeßlichen Musikgädagogen Hans v. Bülow: Im Anfang war der Rhythmus.



Vorschlag zu einer musikalischen Trauerfeier

Von Prof. Dr. **Bapp**

Händels Oratorium Samson schließt nach dem Fall des Helden mit einer Reihe von Klagegesängen, deren Text so allgemein gehalten ist, daß er auch ohne den Zusammenhang mit der vorausgehenden Handlung den Gefühlen der Trauer, der Verehrung und des Trostes wirkungsvollen Ausdruck gibt. Chorvereine, welche in dieser Zeit unsern gefallenen Kriegern eine Trauerfeier widmen wollen, dürften in der klassischen Musikliteratur kaum etwas finden, das zu diesem schönen Zwecke mehr geeignet wäre. Die wenigen Bezugnahmen auf Israel und Simson sind durch leichte Änderungen zu beseitigen, die im nachfolgenden Text durch Sperrdruck gekennzeichnet werden.

Nr. 32 Chor:
Ihr Tränen, fließt in Strömen hier!
Ach, unser Held, er ist nicht mehr. (A moll)
Nr. 33 Trauermarsch.
Nr. 34 Rezitativ.
Alt:
Die Leiche kommt. Legt sie sanft vor uns hin.
Mit Lorbeern krönet sie und Palmenzweigen.
Erhebe dann ein Grabmal sich, umringt mit Siegeszeichen,
Seiner Taten Lohn, und Lieder schallen zu des Helden Lob!
Baß:
Dann sammle unsre Jugend sich umher,
Damit sein Name noch sie hoch entflammt
Zum edlen Streben, seiner wert zu sein.
Nr. 35 Baßsolo und Chor der Jünglinge:
Über deinem Grabe sei
Süßer Fried' und hoher Ruhm.
Von so schwerer Leiden Last
Ruhe sanft, o Held, nun aus.
Altsolo:
Wenn dieser Tag uns jährlich wiederkehrt,
Wallt auch der Jungfraun Chor zur Stätte hin
Und schmücket weinend sie mit Blumen aus.
Chor der Jungfrauen:
Bringet Lorbeern, Palmen bringt,
Streut sie auf des Helden Grab!
Gesamtchor:
Ewig schwebe um dein Grab
Süßer Fried' und hoher Ruhm;
Von so schwerer Leiden Last
Ruhe sanft, o Held, nun aus. (G moll)
Nr. 36 Baßsolo:
Kommt und stillet eure Klagen nun;
Des Helden Fall war eines Helden wert;
Er blieb im Tode Sieger. Gepriesen sei der Herr, der ihm den Sieg verlieh.

Nr. 37 Schlußchor:
Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor,
Zu preisen Gottes Macht und Herrlichkeit.
Noch schöner würde als Schluß passen der Chor Nr. 11 [1]):
Zum glanzerfüllten Sternenzelt,
Wo jener thront, der ewig herrscht,
Schwingt deine Seele nun sich auf,
Von aller irdschen Last befreit,
Die Strahlenkron um ihre Stirn,
Erhaben über Tod und über Zeit.

[1]) Der Chor Nr. 11, in F dur stehend, kann an Nr. 35 sehr leicht angeschlossen werden, wenn man hier nach dem drittletzten Takt in F dur schließt.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im gastlichen Hause Schmidt-Ziegler am Kickerlingsberg gab es die fünfte (vorletzte) musikalische Unterhaltung. Prof. Pembaur stand in ihrem Mittelpunkte. Beethovens F dur-Variationen und die Schubertsche Wandererfantasie gaben ihm Gelegenheit, sich wieder als Virtuos und Poet in einer Person zu zeigen. Im Vortrag von Schumanns Variationen für zwei Klaviere saß ihm seine auch künstlerisch angetraute Gattin Marie Pembaur mitfühlend und mitspielend zur Seite. Die hier fremde Geigerin Adele Stöcker-Bloesch aus Bern führte sich, von Tilla Schmidt-Ziegler freundlich geleitet und schmiegsam begleitet, recht glücklich ein mit Stücken von Bach und Schubert; ihr Spiel verriet Geschmack und eine gute Schulung. —

Der Sänger zur Laute Robert Kothe war wieder mal eingekehrt und gab im Kaufhaussaale einen gutbesuchten Abend. Er sang in seiner bekannten liebenswürdig-frischen Art mit dem nicht übertriebenen und daher immer wirksamen Mienenspiel seine Lieder unter gewandter Begleitung auf der jetzt so beliebt gewordenen Zupfgeige, hatte diesmal auch etwas Neues mitgebracht, das viel Anklang fand. Es waren drei Lieder für Vorsänger und Frauenstimmen, die ganz allerliebst sich gaben und auch von ihm (Vorsänger) und einem Chor frischer Mädchenstimmen ausgezeichnet gesungen wurden. —

Die hiesige Sängerin Helene Charlotte Schütz veranstaltete im Kaufhaussaale einen Abend mit bestem Erfolge. Wer sie noch nicht gekannt, hatte Gelegenheit, eine Sängerin zu hören, die mit so reifem Verständnis, so inniger Empfindung ihre Lieder vorträgt, daß auch der verwöhnteste Hörer auf seine Kosten kommt. Mit dem sichersten Anschlagen der Grundstimmung eines jeden Liedes geht in ihrem Vortrag die feinste, durch treffliche Aussprache unterstützte Zeichnung des Details Hand in Hand. Da Helene Schütz zudem noch eine Reihe neuer guter Lieder von Kahn, Gretscher, Schrattenholz bot, so verlief ihr Abend außerordentlich anregend. Gute Lieder sind bekanntlich unter den Lawinen von mittelmäßigen nicht bloß schwer herauszufinden, sie sind in Wirklichkeit seltener, als man glaubt. Die Sängerin hatte eine glückliche Wahl getroffen. Mitwirkende war die hiesige beliebte Geigerin Cläre Schmidt-Guthaus, die neben anderem auch etwas Neues brachte: eine Sonate von E. Smigelski. Das Stück (G dur) ist gewandt geschrieben und verrät in allen Sätzen eine geschulte Hand, nach Seite des Inhalts einen gedankenreichen Kopf und ein warmes Gemüt. Cläre Schmidt-Guthaus war ihm eine vortreffliche Taufpatin. Ihr schönes, lebendiges und dabei immer edles und durchwärmtes Spiel fand auch diesmal lebhafte Anerkennung. Mitwirkender war endlich Max Wünsche, der als Partner am Flügel an diesem Abend ungemein viel zu tun hatte, aber auch zeigen konnte, daß er nicht bloß auf dem Cello ein Künstler ist. —

Der Riedelverein führte am Bußtag Beethovens große Festmesse in D dur auf, jenes gewaltige Monument, in welchem der Meister alles, was an höchsten Ideen und religiösen Gefühlen in ihm schlummerte, niedergeschrieben. Drei Jahre seines Lebens hat er dazu verwendet, um ein Werk zu schaffen, das an trotziger Größe und freiester Entfesselung einer unermeßlichen Phantasie nicht seinesgleichen hat. Je öfter man diese Messe hört und je vertrauter man mit ihr geworden, desto reiner werden ihre Umrisse, desto mehr weichen Schrecken und Staunen dem Verständnis, der Bewunderung, der Liebe. Doch Schrecken und Staunen bleiben, denkt man an die Schwierigkeiten, die Beethoven hier übereinandertürmt, und das Staunen wächst nach der anderen Seite hin, wenn man hört, wie unser Riedelverein dieser Schwierigkeiten Herr wird. Der Chor sang mit freudigster Begeisterung und Hingabe. Das Werk war gründlich studiert worden, aber nicht bloß studiert im gebräuchlichen Sinne, sondern Chor und Dirigent hatten die Aufgabe so in sich aufgenommen, daß sie dieselbe gleichsam als etwas Erlebtes wiedergeben konnten. Professor Mayerhoff hat mit dieser Aufführung als neuer Dirigent des altberühmten Vereins festen Fuß gefaßt. Das Soloquartett ist in dieser Messe vor ähnlich schwere Aufgaben gestellt wie der Chor. Im Gesang von Frau Helling-Rosenthal tat der kräftige Herzschlag wohl und das feine, Maß und Wohllaut scharf überwachende Gehör. Auch Marta Adam widerlegte den zweiten Teil von Jenny Linds Meinung, daß die Deutschen mit dem Kopf und Herzen sängen, aber nicht mit dem Ohr. Überdies wirkte ihr Gesang mit dem Reiz edelster Stilreinheit, wie auch Dr. W. Rosenthal mit seinem prachtvollen Baß und der Echtheit der Empfindung wieder als begnadeter Sänger sich erwies. Bei dem Tenoristen Hans Lißmann war man sich hier und da über das ästhetische Soll und Haben nicht im klaren, bei aller Anerkennung seiner gesangstechnischen Vorzüge. Ungetrübte Freude aber bereitete Konzertmeister Hugo Hamanns Violinsolo im Benediktus. Dieser Gesang von Innigkeit und ruhigem Glück, von so seelenvoller Wärme und kristallener Klarheit des Tones durchzogen, von so goldenem, blütentreibendem Sonnenschein innerer Anteilnahme durchleuchtet, wirkte wie ein Stück des blauen Himmels. Das Gewandhausorchester und Max Fest an der Orgel standen auf der Höhe: so gab es allenthalben einen guten Klang. —

Der noch jugendliche Pianist Viktor Ebenstein aus Wien gab seinen zweiten Klavierabend im Feurichsaale. Führt er uns mit seinem Spiel auch nicht im Fluge in andere Regionen, so denkt und fühlt er doch außerordentlich ernst und musikalisch (Beethoven: Eroica-Variationen, Brahms). Alles ist klug durchdacht und wohl abgewogen, und die Brücke, die aus dem geistigen Reiche des Fühlens und Verstehens in das sinnliche des Tönens führt, das technische Vermögen, ist bei ihm jedenfalls fest und sicher gestützt. Selbst sehr schwierige Stellen kamen klar und sauber heraus: ein Beweis, daß die Finger dem Willen des Spielers vollkommen untertan sind. E. M.

Im einundzwanzigsten Gewandhauskonzert gab es als Erstaufführung für Leipzig „Eine Alpensinfonie" von R. Strauß. Über dies Werk haben wir uns bereits oft genug von und nach mehreren Seiten geäußert (in Berichten nach der Partitur, dann aus Berlin, Dresden, Wien und anderen Orten). Der hiesige Eindruck war der, daß dem Komponisten, dessen überragendes technisches Können längst außer Zweifel steht, eine Publikumsinfonie — im Sinne von Liszts „Publikumsopern" — gelungen ist, deren Unterhaltsamkeit kein Mensch ableugnen wird. Sie ist mit das Spaßigste, was Strauß bisher geschrieben hat, und hat auch noch den Vorzug, daß der Musiker aus ihr handwerklich sehr viel lernen kann, besonders in der glänzenden Ausnützung von Einfällen, die andere Leute gehabt haben. Nicht zu verkennen ist jedoch, daß der Komponist, so sehr er auch seiner Vorliebe für Knalleffekte frönt, wenigstens einige Male die Musik als Ausdruck der Empfindung prachtvoll zur Geltung bringt. Für unsere sonstige Meinung verweisen wir auf den Aufsatz über die Alpensinfonie im „Kunstwart" und in unseren Berichten über die beiden ersten Aufführungen. Dem Gewandhausorchester und seinem Führer

Professor Artur Nikisch sind wieder Worte höchster Anerkennung zu widmen. Die Schmissigkeit der Straußischen Diktion, die bei diesem Tonsetzer besonders bewundernswerte Detailarbeit und der Farbenrausch der instrumentalen Täuschungen kamen glänzend zur Geltung und fanden entsprechende Aufnahme.

Einen ausschließlich Franz Liszt gewidmeten Klavierabend gab Télémaque Lambrino zu wohltätigen Zwecken mit bestem Erfolge. Im Mittelpunkte stand die grandiose, in vielen Beziehungen eine Ausnahmestellung einnehmende H moll-Sonate, deren Wiedergabe den hervorragenden Fähigkeiten Lambrinos nach technischer und geistiger Seite das beste Zeugnis ausstellte.

Technisch interessierte in hohem Grade auch Ignaz Tiegermann, dem jedoch die tieferen Absichten der Robert Schumannschen C dur-Fantasie und der Händel-Variationen von Brahms noch verschlossen erschienen.

Sehr zu rühmen ist wegen guter musikalischer Eigenschaften und besonders ausgezeichneten Vortrages der Brahmsabend des Klinglerquartetts aus Berlin. Sein kostbarster Besitz im einzelnen ist der Bratschist Fridolin Klingler. Er war am wenigsten akademisch und widerstand am meisten den vorherrschenden Gelüsten des Primgeigers Karl Klingler. Auch der zweite Geiger und der Violoncellist (Heber und Baldner) sind vortreffliche Künstler ohne eigenen Ehrgeiz. F. B.

Komtesse Wera Zedtwitz gab mit einem interessanten Programm höchst erfolgreich einen Klavierabend im Kaufhaussaale. Sie wirkt als Pianistin außerordentlich sympathisch schon dadurch, daß sie in ihrem Spiel nichts mehr und nichts weniger geben will, als was dem Komponisten vorschwebt: die wirkliche Künstlerin gegenüber den Virtuosinnen, die überall das Hervorkehren ihrer Subjektivität im Auge behalten und die Geltung ihrer Bravour in den Vordergrund rücken. Diese klare, gegen jede eitle Affektiertheit und falche Sentimentalität gewappnete Verständigkeit stimmt ausgezeichnet zu Telemann, zum alten Bach und seinem genialen Friedemann und erfreut den musikalisch empfindenden Hörer. Es war aber auch weiterhin eine Lust zu hören, wie Komtesse Zedtwitz dem jungen Schumann beikam, gar nicht zu reden von technischen Dingen, die an Reinheit und Korrektheit kaum einen Wunsch offen lassen, an deren Würdigung man aber erst in zweiter Linie denkt. Sehr schön spielte sie mit ihrem Lehrer Prof. Buchmayer das F dur-Konzert für zwei Klaviere von W. Fr. Bach, und auch im Vortrag der A dur-Cellosonate von Beethoven (Prof. Klengel) erkannte man die feinsinnige Pianistin. M.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Diesmal zunächst zu den Choraufführungen! Abgesehen von denen der Gesangvereine und Liedertafeln fanden mehrere statt, die der Erwähnung wert sind. So hörte man in der Singakademie wieder Georg Schumanns Oratorium Ruth. Diese anständige Musik wird stets ihr dankbares Publikum finden. Das Werk mag für den Mühlenbetrieb immerhin frisches Wasser bedeutet haben. Sonderbar ist es, wie man dort die eigenen älteren Meister vernachlässigt. Beckers große Messe, Kiels Requiem und Blumners Fall Jerusalems hatten an der heiligen Stätte einst große Erfolge. Nun schließt man sie ängstlich im Bibliothekschranke ab. Die eingetretene Mumifizierung scheint vom nahegelegenen Alten Museum auszugehen, in dessen ägyptischer Abteilung ja prächtige Stücke vorhanden sind. Sehr fleißig im Konzertgeben ist jetzt der Königl. Hof- und Domchor, der sich zudem auch der neueren Literatur zuwendet. Letzthin vermehrte er allerdings die Aufführungen des Deutschen Requiem von Brahms, dem er das Stabat Mater von Franz Schubert vorangehen ließ. Das Beste lag hier in der Chorleistung, die Hugo Rüdel noch über die frühere Höhe hinausgebracht hat. Mit Haydns Jahreszeiten war der von Fritz Krüger bestens geleitete Mengeweinsche Oratorienverein da. Auch hier lag der Schwerpunkt in den sicheren und klangvollen Chören, die Schwäche im Orchester. Die Solisten glänzten außer anderm auch durch Ignoranz in der alten Gesangspraxis. Die nötigen, freilich selten notierten Wechselnoten der Rezitative fand man selbst dort nur selten, wo sie sich eigentlich von selbst darbieten. Aber auch die langen Vorschläge im Chor- und Orchestersatze der zweiten Nummer (Komm holder Lenz) waren weg. In meiner Jugend hörte ich sie unter Franz Abt noch singen, und mein Lehrer benutzte die Gelegenheit, mich darüber zu unterrichten. Eine gute Neuerung der sonst keineswegs zu preisenden Königl. Hochschule für Musik ist die Einrichtung eines Lehrstuhles für die alte Musikpraxis, aber wie dem ganzen Institute, so fehlt auch dieser seiner Stelle die Fähigkeit, nach außen, in die wirkliche Musikwelt hinein, zu wirken. Also ist auch diese schöne Sache à fonds perdu. Mit der Hochschule steht bekanntlich der Betrieb eines „Königl. Akademischen Institutes für Kirchenmusik“ in Verbindung, wo der lange pompöse Titel das Beste ist. Wie dort so erscheint auch hier der Chor als das einzig Respektable. Er nennt sich Madrigalchor, aber trotzdem gab es in seinem Konzerte keine Madrigale zu hören. Man sang ausgezeichnet Stücke von Orlando Lasso, Sweelinck, Jacobus Gallus, Lotti, J. R. Ahle und ging dann in den Ton der gewohnten Gesangvereinsweise über, die aber gerade beim Publikum Anklang fand. Mir bewies das Dargebotene abermals, wie turmhoch die alten Hochmeister, die wir vor ca. 30 Jahren in der Musikgeschichte als die typischen Träger der Entwicklung lehrten, über die erhaben sind, die da nachdem als die neuesten Messiasse ausgegraben wurden. Ich will weder J. P. Sweelinck noch J. R. Ahle herabdrücken, aber gegen die Tonwunder eines Lassus und Gallus kommen die übrigen nicht im geringsten an. Als rühmenswerte Leistung muß ich das eingestreute Instrumentalsolo erwähnen: Spohrs selten gehörtes Violinduett Op. 67 (G moll). Karl Klingler und Richard Heber gelang das brillante Werk vortrefflich. Es gehört zu den „Trois Duos concertants“, die der große Meister 1824, also zwischen seinen beiden Opern „Jessonda“ und „Der Berggeist“ komponierte, und besteht aus zwei Sätzen, einem Allegro und einem Menuett mit Variationen. Die beiden Geiger haben sich mit seiner öffentlichen Darbietung ein großes Verdienst erworben.

Karl Klingler, der einstige Hauptschüler Joachims und gegenwärtige Violinprofessor an der Königl. Hochschule, gab auch seinen letzten Quartettabend. Man hörte dort zuerst jenes G dur-Quartett von Mozart, das das fugierte Finale hat, und darauf Schumanns hier selten gewordenes A dur-Quartett. Dann kam der weihevolle Höhepunkt des Abends: das Beethovensche in Cis moll. Es fiel bewundernswert aus. Hier zeigte sich die neue Zusammensetzung der Quartettgenossenschaft so, wie man sie sich wohl schon vordem gewünscht hatte. Alles gleichmäßig, wie ein Instrument! Das Beethovensche Werk wurde, wie heute leider üblich, in zwei Hälften gegeben. Mir kommt die Pause vor dem scherzoartigen Abschnitte immer wie eine zufällige Störung vor, denn außer am Ende ist keiner der sechs Teile dieses Tonwunders mit einer wirklichen Schlußkadenz ausgerüstet. Beethoven selber hat seine einsätzige Absicht deutlich durch ein fortwährendes „attacca“ ausgedrückt. Da nun der Quartettbeethoven keineswegs das Zuviel des sonstigen erreichte, wäre es willkommen, wenn Klingler wieder einmal einen Zyklus der sämtlichen einschlägigen Werke ansetzte, ein Unternehmen, mit dem er schon früher den größten

Erfolg hatte. Gleich ihm schloß das Damenquartett Dora v. Möllendorfs seine drei Abende. Hier kamen Schuberts Op. 128 (A moll), Beethovens Op. 18 (B dur) und Griegs Quartett zur gutgeratenen Aufführung. Letzteres war ein seltener und deshalb umso angenehmerer Gast. Drittens schlossen Georg Schumann, Willy Heß und Hugo Dechert ihre Trioabende. Das echte, ambitionslose Kammermusizieren, das man dort gewahrt, verhilft Einem zur reinsten Musikfreude. Robert Volkmanns nun endlich wieder in Schwang gekommenes B moll-Trio Op. 5 leitete den Abend ein, Schuberts Forellenquintett schloß ihn. Man sieht, die Ankündigung „Trioabende" ist hier recht weit aufzufassen. Im Quintette wirkten Hjalmar v. Dameck als Violist und Max Poike als Kontrabassist mit. Zwischen den beiden Werken spielte Georg Schumann neue Klavierstücke von sich selber: eine Ballade (G moll, Op. 65) und Variationen mit Fuge über ein eigenes Thema (Op. 64). Letztere gefielen mir am meisten, weil ich darin am meisten das vortreffliche Handwerkszeug bewundern konnte. Und das gibt in G. Schumanns Werken den Ausschlag.

In den Orchesterkonzerten gewahrte man allerhand Neuigkeiten, die samt und sonders auf das unternehmungslustige Konto des Blüthnersaalorchesters fielen. Meist viel Geschrei und wenig Wolle. In einer Suite „Aus Baltischen Landen", die den Berliner Kritiker Kämpf zum Komponisten hat, gefiel mir der Satz am besten, in dem die „Haffmücken" ihr sonst so lästiges Wesen treiben. Im „Meeressturm" und der „Kirmeß" war mir zuviel Geräusch. Diese Art von Naturtreue kommt mir immer vor, als ob ein Maler einen Misthaufen malte, der auch richtig stänke. In einem andern Konzerte hörte man eine Sinfonietta Pastorale von A. Bortz. Das war etwas. Hübsche, echte Musik, die nur gegen Schluß hin etwas stark aufträgt. Ferner eine richtige Sinfonie von Levy, auch einem „neumodischen" jungen Manne, der da anfängt, wo andere aufhören. Wenn er in 20 Jahren wieder einmal eine Sinfonie komponiert hat, will ich mich gerne näher damit befassen, falls ich dann noch lebe. Vorläufig ist er mir als Pianist lieber, als welcher er bei den Philharmonikern das B dur-Konzert von Brahms spielte. Daß diese daneben Raffs Waldsinfonie abermals bekannt machten, sei ehrenvoll erwähnt. In dem Blüthnersaalkonzerte vom Dienstag den 21. März, in dem der junge Levy seine Sinfonie am Publikum ausprobierte, hörte man nun zum erstenmal seit dem Winter 1913/14 das sonst so abgespielte Klavierkonzert in B moll von Tschaikowsky. Der bekannte Pianist Lasz1ò riskierte das und fuhr gut damit. Teresa Carreño wird in wenig Tagen das gleiche tun. Mit Orchester konzertierte auch Alice Ripper. Ihr erster Programmteil bestand schon wieder aus Beethovens Leonore III und Es dur-Konzert! Im zweiten spielte sie Sophie Menters Ungarische Zigeunerweisen, hier „zum ersten Male" mit der Instrumentation von Tschaikowsky. Im Gegensatze zu dem, was ich neulich über die Künstlerin schrieb, muß ich diesmal bekennen, daß mich ihre Leistung wenig erbaute. Das Spiel war entweder arge Klavierprügelei oder schwankendes Rubatogetue. Durch erste wird aber gerade so wenig Beethovensche Größe vorgetäuscht wie durch letzteres Beethovensche Empfindung. Ich wiederhole, daß Rubati und ähnliche Subjektivitäten bei Beethoven stillos sind und seine große Linie verderben. Das Mentersche Werk ist eine Nachbildung von Liszts Ungarischen Rhapsodien, die Tschaikowskysche Instrumentation keine besondere Leistung. Genialer Pianisten- und Passagenwitz steckt drin, aber den erschöpfte die Konzertgeberin keineswegs. Hier ist's mit Gewichtsakrobatik nicht getan. Der Begriff des Klavierschönen kommt dadurch nirgends zum Ausdrucke. Aber ist er heute überhaupt anders als ausnahmsweise, wie z. B. im Spiele Waldemar Lütschgs, zu finden? Wir leben in einer Periode der Verrohung des Klavierspieles, wo man fast geneigt wird — Thalberg als Gegenmittel zu empfehlen. Man lache nicht: ich kenne seine Werke. Auch dieses Konzert hatte seine sinfonische Neuheit, indem Martin Spanjaard darin seine „Klosterlegende" Amarus dirigierte. Ich glaubte ein arabisches Beduinenidyll vor mir zu haben, für das Farben, Harmonien und Melodien sehr charakteristisch gewesen wären. Und ungefähr die Hälfte könnte man davon wegstreichen, ohne daß die musikalische Formenlogik in die Brüche ginge. Sie käme eher besser dadurch zur Geltung. Ohne Orchester konzertierten Max Pauer und Margarethe Ansorge. Jenem gelangen besonders die Variationen in Beethovens E dur-Sonate Op. 109 als wahrhaft kongeniale Nachdichtung; diese hatte um die dritte Sonate (Op. 23, A dur) und drei „Traumbilder" ihres Gatten Conrad Ansorge löbliche Verdienste. Diese Traumbilder gehören in ein noch nicht veröffentlichtes Op. 27 und sind treue Spiegelbilder Ansorgeschen Geistes. Daß der nicht so ohne weiteres für jedermann zu haben ist, weiß man. Da ich nun gerade bei den Instrumentalsolisten angekommen bin, will ich aus ihrer Reihe noch Franz v. Vecsey herauszitieren, dessen Name übrigens korrekt wĕschĕĭ gesprochen wird, und zwar das mittlere sch ganz weich und das auslautende i ganz kurz; der Ton liegt auf der Anfangssilbe. Der Künstler geigte seine gewohnten Sachen, entzückte aber seine Hörer gleichwohl außerordentlich, namentlich die Damen. Alles Genannte trat nun aber gegen die große Sensation dieser Tage zurück, gegen das erste Berliner Wiederauftreten Felix v. Weingartners als Dirigent. Bekanntlich hatte ihn ein konkurrenzneidischer Vergleich, den einzugehen ihn übrigens niemand zwingen konnte, sechs Jahre von Berlin und dessen bemerkenswert weitgezogenen Umkreis ferngehalten, die nun verstrichen sind. Das doppelt gegebene Konzert hatte jedesmal über 2000 Personen angelockt. Das Programm bestand aus drei Werken: Mendelssohns Hebriden, Weingartners dritter und Beethovens achter Sinfonie. Da sie alle bekannt sind und Weingartners Kapellmeisterwesen gleichfalls, brauche ich kein Wort weiter darüber zu verlieren.

Aus Düsseldorf

Von A. Eccarius-Sieber

Angesichts des fortschrittlich geleiteten, regen Musiklebens in Düsseldorf konnte die Erstaufführung der „Alpensinfonie" von Richard Strauß nicht lange auf sich warten lassen. Sie bildete das Ereignis des zweiten Musikvereinskonzertes und zugleich eine neue Glanzleistung des städtischen Musikdirektors Prof. Karl Panzner und seines Orchesters. Daß auch hier wie andernorts selbst — und gerade — Freunde und Verehrer des Tondichters die Verwendung von „unmusikalischen" Lärminstrumenten in dem zweifellos Schönes, Wertvolles enthaltenden Werke bedauerten, darf nicht verschwiegen werden. Ob mit Absicht oder nicht: jedenfalls zeigte der in allen Sätteln sichere Dirigent durch die ganz prachtvolle Wiedergabe der sinfonischen Dichtung „Ultava" von Smetana als Einleitung des Konzertes, daß Naturschilderungen großen Stils auch ohne rein äußerlich wirkende Tonwerkzeuge möglich sind und heute noch einen tiefen Eindruck erzielen. Als Solistin des Abends trat Ella Jonas-Stockhausen mit dem gediegenen Vortrag des Griegschen Klavierkonzertes auf. Auch das zweite der großen Orchesterkonzerte Panzners brachte eine Neuheit: die Variationen über ein Thema von Mozart für Orchester von M. Reger. Viel Erfindungsgabe zeigten diese Veränderungen der Sonatenmelodie nicht, dafür aber fesselnde satztechnische Arbeit. Die Ausdeutung sicherte dem Werke starken Erfolg. Beethovens Erste Leonore und Vierte Sinfonie in sonnig klarer Wiedergabe waren als weitere Großtaten des Abends zu bewerten. Auch die junge Altsängerin Erna Bernthal, die sich mit der Arie der Andromache von Bruch (mit Orchester) und mit Liedern von Brahms (begleitet am Flügel von Emil Eckert) vorstellte, hinterließ als entwicklungsfähiges Talent einen guten Eindruck. In der „Gesellschaft der Musikfreunde in Rheinland und Westfalen" musizierten Emmy Pott (eine gutgeschulte Sopranistin), Jenny Kitzig (ein vielversprechendes Violin-

talent), Lene Weiller (eine strebsame Klavierspielerin), ferner die Kammersängerin Kuhl-Dahlmann, Emma Klein, die im Vortrag einer Rhapsodie E moll von Strässer und Regerscher Klavierstücke viel Verständnis für neuzeitigen Ausdruck bekundete, Richard Sénff als würdiger Ausdeuter der vier ernsten Gesänge von Brahms. Wie sehr man Wagner selbst im Konzertsaal liebt, das zeigten die Wagnerabende am Klavier, die Heinrich Hensel mit Dr. Alexander Dillmann, Ottilie Metzger, Heinrich Knote und Theodor Lattermann mit Dr. Riedel am Flügel vor ausverkauften Sälen gaben. Ein gewisser erzieherischer Wert ist solchen Veranstaltungen insofern nicht abzusprechen, als sie zeigen, wie selten im alltäglichen Opernbetrieb höhere Gesangsleistungen geboten werden. Daß Lattermanns musikalisch und gesangstechnisch reiferer Vortrag mehr Anklang fand als Knotes stimmlich glänzender Tenor, mag dem Unterscheidungsvermögen der Zuhörer hoch angerechnet werden. Reinste Kunst boten dann wieder Elly Ney und (ihr Gatte) Willy van Hoogstraten an ihrem Beethovenabend: die Kreutzersonate, kammermusikalisch vollendet gespielt, die Klavierwerke 32 Variationen in C moll, Sonaten D moll und F moll (appassionata) in feinst differenzierter Auffassung. Nicht von ihrer Mission als Kunstpriesterin vermochte die Geigerin Eba Hjertstedt trotz ihres technischen Könnens zu überzeugen, arg mißhandelte Elisabeth M. Bischoff besonders Brahms' Liederkunst; ihr Abend gewann jedoch durch die Mitwirkung des Cellisten Ludwig und Pianisten Flohr, welche Dohnanyis Celloklaviersonate Werk 8 in B dur vorführten, an künstlerischem Wert. Die Mittelsätze der Sonate sind am besten geraten, insbesondere das Scherzo. Dann lernten wir in Rudolf Weinmann einen hervorragend begabten jungen Violinkünstler kennen, dessen ungewöhnliche Technik, blühender Ton, gesundes musikalisches Empfinden den geborenen Virtuosen verraten. Beethovens Kreutzersonate, Bruchs erstes Violinkonzert und kleinere Stücke fesselten ungemein und fanden wärmsten Beifall. Mit einem Klavierabend warb ferner Ernst Potthof um die Gunst der Hörer. Leider überzeugten der unklare, überhastete Vortrag einer Bach-Suite, die Wiedergabe der Beethovenschen Appassionata, die technisch unsauber, rhythmisch vergewaltigt, bei regelloser Pedalisierung nach Noten gespielt wurde, nicht von der Künstlerschaft des Konzertgebers. Etwas besser geriet seine Mitwirkung an einer Mozart-Feier, an welcher er mit dem Geiger Julian Gumpert zwei Violinsonaten des Salzburgers recht zierlich, aber auch recht leblos bot. Am gleichen Abend führte der Hofkonzertmeister Gumpert auch sein „Rheinisches Streichquartett" vor, dem er gerade mit Mozarts B dur-Quartett eine Aufgabe gestellt hatte, die nur reife Kammermusiker dem Publikum zu Dank, der Kunst zu Ehren lösen können. Auch die Sängerin Clara Seyffardt konnte nicht als berufene Vertreterin des Ziergesanges und Belcantos Mozarts vor einer sachgemäß urteilenden Hörerschaft bestehen.

Max Schillings „Mona Lisa" wurde von Kapellmeister Alfred Fröhlich und dem Spielleiter Robert Leffler mit ganz besonderer Hingabe einstudiert und in einer so glänzenden Weise geboten, daß die Erstaufführung eine Großtat unserer städtischen Bühne darstellte. Mit dem Orchester wetteiferten die Vertreter sämtlicher Rollen. Marie Bartsch-Jonas war als Mona Lisa hervorragend in Gesang, Spiel und Maske, die Gesamtdarstellung wirkte ebenso überzeugend wie ergreifend. Kieß charakterisierte den Francesco del Giocondo (ein Fremder) sehr treffend, Hanfstaengl stellte einen gesanglich vornehmen Pietro Tummoni, Adolf Jäger sang den Giovanni (und Laienbruder) mit viel Feuer und in bester Spiellaune, Hermine Hoffmann verkörperte die verführerische, lebenslustige Ginevra bewundernswert, Ännchen Heyter bot eine kindlich anmutige Dianora. Auch die Ensembleszenen gerieten gut und atmeten Leben. Wenn die Mona Lisa trotzdem nicht zugkräftig erscheint, so ist dies nicht der Wiedergabe zuzuschreiben: diese verdiente volle Würdigung. Das gleiche ist in bezug auf die Erstaufführung der romantischen Oper „Notre Dame" von Franz Schmidt unter derselben vortrefflichen Leitung zu sagen. Das nach Victor Hugos gleichnamigem Roman verfaßte Textbuch ist gewiß wirksam: Aber man ist doch endlich der starken Effekte auf der Opernbühne müde. So vergeudete der Tondichter seine reiche Erfindung, sein musikalisches Gestaltungsvermögen, seinen Sinn für sangbare Melodik und feine Orchestermalerei persönlicher Färbung an einen Stoff, der einen dauernden Erfolg ausschließt. Den Archidiakonus gab Waschow mit Würde und Größe in Spiel und Gesang, Wucherpfennig charakterisierte den Quasimodo vortrefflich, Jäger war ein flotter, frischer Phoebus, Ullmer stattete den Gringoire mit Leidenschaft aus, Hermine Fröhlich-Förster bot als Esmeralda ihr Bestes, obgleich ihr die Partie nicht besonders liegen konnte. Von Wagner kamen neuerdings heraus Die Meistersinger, in denen die Kammersängerin Elisabeth Boehm van Endert als Eva mit gewohntem, größtem Erfolge gastierte, ferner Siegfried mit Ullmer als besonders musikalisch gutem Vertreter der Titelrolle, Waschow als Wanderer, Mertens (der an die Kölner Oper verpflichtet wurde) als Alberich, Roller, einem ebensoguten Mime, Paula von Florentin Weber, der guten Brünnhilde, Magda Spiegel (die an die Wiener Hofoper geht) als Erda, endlich der Tannhäuser, in welchem drei Gäste auf Anstellung auftraten, ohne von ihrer Leistungsfähigkeit überzeugende Beweise erbracht zu haben. In Mozarts Figaro (einer Glanznummer unseres Spielplanes) sang Agnes Wedekind-Klebe als Gast die Gräfin vortrefflich, in der Zauberflöte versuchte sich Anna Kredel erstmals auf der Bühne. Klangfarbe und Umfang der sympathischen Stimme verweisen die junge talentvolle Künstlerin auf das jugendlich dramatische Fach. Anstatt ihr die Pamina zu geben, verleitete man sie, die Königin der Nacht zu studieren. Hoffentlich bringt erwachende Selbstkritik die Anfängerin auf den richtigen Weg zum Erfolg, der ihr auf dem Gebiete des Ziergesanges trotz technischer Fertigkeiten nie beschieden sein kann. Hermine Fröhlig-Förster sang erstmals die Pamina, Sophie Wolf gastierte als erste der drei Damen. Auf Anstellung dirigierte Tanner eine Wiederholung des Fliegenden Holländers. Er machte den Eindruck eines begabten Orchesterleiters; mit einem Urteile über seine Befähigung muß man jedoch zurückhalten, bis ihm eine Neueinstudierung anvertraut worden ist. Der Besuch der Opernvorstellungen ist stets ein reger, Wagnerabende finden fast ausnahmlos vor ausverkauftem Hause statt.

Aus Graz

Von Julius Schuch

Im Zeichen der Vaterlandsliebe und Wohltätigkeit stand großenteils bisher auch die heurige Spielzeit, die zweite während des großen Völkerringens. Zu hervorragenden künstlerischen Ereignissen gestalteten sich naturgemäß die breit angelegten feierlichen Veranstaltungen zu des Kaisers Geburtstag, zum Feste der goldenen Ähre, zum zweiten steirischen Soldatentage und zum Weihnachtsmärchenabend der reichsdeutschen Kriegerkinder. An ihnen beteiligten sich unsere besten und vornehmsten Kunstkräfte („Grazer Männergesangverein", deutsch-akademischer Gesangverein „Gothia", Konzertorchester unseres Hausregimentes, Ottokar Kernstock u. a.), denen sich von auswärts Lucy Weidt, Otto Treßler (Wien) und Lori Lauter-Weiser (Berlin) anschlossen. Diesen stimmungsreich verlaufenen Festen einen einheitlichen Aufbau zu geben, sie nach den gegebenen Grundgedanken zu stilisieren, war die angenehme und dankbare Aufgabe des Schreibers dieser Zeilen gewesen.

In unseren Konzertsälen ging es wider Erwarten ungemein lebhaft zu. Der welsche Verrat hatte eben viele bewogen, aus den südlichen Gebieten in die weit behaglichere Murstadt zu ziehen. Manche unserer Künstler blieben anstatt in die weite Ferne zu schweifen in den heimatlichen Gauen, und unsere Militärkapellen waren durch die Einrückung erstklassiger Musiker ungeahnt leistungskräftig geworden. So hatte die Kriegsfurie, die das Böse gewollt, unserer Frau Musika



GIOACCHINO ROSSINI

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik"
Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig

insofern Gutes getan, als die Zahl genußreicher Konzerte stieg und sie alle reichlichen Zuspruch fanden.

Besonders viele Orchesterkonzerte hatten wir nun zu verzeichnen, zumal Anton v. Zanetti an der Spitze unserer Hausregimentskapelle unermüdlich am Werke war. In höchst dankenswerter Weise nahm er sich der deutschen und heimischen Kunst an. In dieser Hinsicht war seine bedeutendste Tat die tadellose Vorführung von Neuheiten zweier zur Kapelle eingerückter Tondichter: Karl Bleyle und Friedrich Fr. Frischenschlager. Der „Flagellantenzug", ein phantasiereiches, höchst modern und dabei gesund-musikalisches Werk, brachte ersterem einen vollen Erfolg. Frischenschlager, der schon vor etlichen Jahren mit dem Chor- und Orchesterwerke „Triumph des Lebens" eine Kraftprobe einer starken Begabung erbracht hatte, mittlerweile an der Berliner Hochschule zum ausdrucksgewandten Künstler gereift war, besang in den vier Bildern seiner romantischen Suite „Steiermark" die Schönheit und Reize seines geliebten Heimatlandes. In den einzelnen Sätzen „— — in Berg und Wald und Strom und Feld", „In der Einöd", „Windräderklang — — fallender Blätter Erntegesang" und „Im Gesäuse" ist es ihm geglückt, in leuchtenden Orchesterfarben charakteristische Stimmungsbilder zu malen. Besonders gelungen erscheinen die beiden ersten Sätze, zumal beim zweiten „In der Einöd" eine sinnende kontrapunktische Stimmführung feinfühlig angewendet wurde. In den letzten Bildern gärt und braust außer der Natur auch des jungen Steirers ungestümes Temperament.

Wie in den Vorjahren bot heuer wieder unser Opernorchester allmonatlich sinfonische Konzerte. Dem Dirigenten O. C. Posa war man für die lebensprühende Vorführung von Mraczeks Burleske „Max und Moritz", wohl eines unserer witzigsten modernen Orchesterwerke, besonders dankbar. Nicht unerwähnt soll Eduard Wagnes bleiben, der sich besonders mit einer kristallklaren Jupitersinfonie und der „Norwegischen Rhapsodie" von Svendsen hervortat. Zu den anregenden sinfonischen Aufführungen ist auch der Orchesterabend des Steiermärkischen Musikvereins zu zählen, bei dem der verdienstvolle Direktor Dr. v. Mojsisovics das Adagio aus dem Streichquintett Bruckners vom ganzen Streichorchester mit entsprechender Baßverstärkung spielen ließ. Die klangliche Wirkung wurde dadurch natürlich gehoben. Innerlicher wirkt aber der unvergleichlich andachtvolle Satz in der ursprünglich gedachten schlichten Besetzung durch die Wiener Kammermusikvereinigung Rudolf Fitzners. Dieser hatten wir eine Reihe weihevoller musikalischer Andachtsstunden zu danken. An einem ihrer feinstilisierten Abende spielten die Herren Fitzner, Weißgärber, Czerny und Walter auch Hugo Wolfs D moll-Quartett, jenes vom Geiste der „Neunten" befruchtete Jugendwerk, in dem die kühne, fesselnde Eigenart Wolfs bereits vielfach aufleuchtet. So erscheint der entzückende Schlußsatz wie eine Vorahnung seiner „Italienischen Serenade". Helle Begeisterung weckte auch das meisterliche Kleeblatt der Herren Loewe, Busch und Grümmer mit Beethovens B dur-Trio und dem ungemein feurig gebrachten 87. Werke Brahms'. Reich bedacht waren wir mit Klavierabenden, da sich eine Reihe hervorragender Pianisten eingestellt hatte: Grünfeld, Sauer, Rosenthal, Peters und Backhaus, denen sich der feine Anschlagskünstler Varga und die heimische Pianistin Stankiewicz v. Mogila, eine tüchtige Schülerin Leschetizkys, angeschlossen hatten. Die Siegespalme tiefster, künstlerischer Verinnerlichung wurde allgemein dem unvergleichlichen Beethoven-Spiele Guido Peters' und dem machtvollen Aufbaue bei verblüffendster Anschlagskunst Wilhelm Backhaus' zuerkannt. Die Geigenkunst war mit Willy Burmester glanzvoll vertreten. Seit er unser Mitbürger geworden, trat er wiederholt zugunsten seiner Zigarettenspenden für unsere Kämpen im Felde hervor und erntete für sein virtuoses und stilvolles Spiel stets vom Herzen kommende Beifallsstürme. Auch ein Geigerinnen-Kleeblättchen ist hervorzuheben, an deren Spitze die bereits gereifte Dora Duesberg stand, deren Bewältigung des Beethovenschen Konzerts jedem männlichen Rivalen alle Ehre gemacht hätte. Als vielversprechende, begabte Geigenfeen erwiesen sich die Sevcik-Schülerin Angelina Swoboda und Nives Luzzatto. Liederabende gaben die noch stark opernhafte Koloratursängerin Klara Musil und Lula Mysz-Gmeiner; außerdem bewährten sich als gediegene Konzertsängerinnen Marie Braun und die von Fitzners vorteilhaft eingeführten Lilli Ulanowsky, Emmy Heim und Elsa Weigl-Pazeller, letztere als berufene Wolf-Sängerin. An Tenoren hatten wir auch keinen Mangel: Es kamen Piccaver, Kirchhoff und Slezak. Anspornenden Beifall errang der vom Schlachtfelde kommende steirische Barde Sepp Summer. Einen vollen Erfolg, wie immer, erzielte der Wiener Tonmeister Kamillo Horn mit seinen gehaltvollen, durch und durch deutsch empfundenen Tonschöpfungen, an deren Wiedergabe besonders Frau P. Haimel und Herr P. Pampichler verdienstvoll beteiligt waren. Man war aufs neue erstaunt, daß die Prachtlieder Horns noch immer nicht so ganz Gemeingut unserer singenden deutschen Welt geworden sind. Schließlich sei des „Steirischen Sängerbundes" gedacht, der auch heuer wieder sein hübsches Chorkonzert vaterländischen Zwecken widmete.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Josef Reiters „Requiem", dessen Uraufführung in einem hiesigen Gesellschaftskonzerte unter Ferd. Löwe am 30. Januar 1904 stattgefunden hat, worauf dann am 16. März 1913 eine Wiederholung durch den Sängerbund „Dreizehnlinden" unter seinem trefflichen Chordirektor Ferd. Habel folgte, wurde nun von demselben angesehenen Chorverein neuerdings als „Gedenkfeier für die gefallenen Helden Wiens" am 14. März d. J., vom Komponisten selbst dirigiert, aufgeführt. Diese dritte Aufführung in Wien darf wohl als die gerundetste und lebensvollste, schon durch den feierlich lugubren Anlaß ergreifendste des Werkes bezeichnet werden, mit welchem seinem Op. 60 Josef Reiter bisher gewiß sein Bestes gegeben. Auch Reiters Dirigiertalent hat sich nie erfolgreicher, überzeugender geoffenbart als an diesem weihevollen Gedenkabend, wo er eben zugleich sein berufenster Interpret in eigener Sache war. Da ich das Werk selbst nach der Uraufführung im M. W. (Jahrg. 1904 S. 257) eingehend besprochen und auch bei der ersten Reprise in der N. Z. f. M. (Jahrg. 1913 S. 238) darauf ausführlich zurückkam, darf ich wohl auf diese beiden Berichte verweisen. Nur den Kernpunkt der Sache möchte ich hier noch einmal feststellen: daß man es in dieser wesentlich aus Berlioz, Wagner und — vor allem! — Bruckner, dann auch aus oberösterreichischer Volksmusik herausgewachsenen Tonschöpfung nicht so sehr mit einem streng rituellen, genau den Zeremonien der katholischen Totenmesse anschließenden „Requiem" zu tun habe (obwohl es doch schon in Dresden auch in der Kirche aufgeführt werden konnte), als vielmehr mit einer höchst subjektiven, aber als solche vollkommen berechtigten, farbenreichen poetisch-musikalischen Phantasie über die im liturgischen Text (nach Thomas von Celano furchtbar erhabene Sequenz) geschilderten Vorgänge des Weltunterganges und Weltgerichtes.

Nachträglich mag noch bemerkt werden, daß Reiters Requiem (wie das „deutsche" von Brahms, welches aber bekanntlich über ganz anderen Text gesetzt) in F dur beginnt und schließt (seit Jommelli bei einem katholischen Requiem ein sehr vereinzelter Fall), aber wieder mit dem Unterschied, daß Brahms seine wundervolle geistliche Tondichtung pp verklärt ausklingen läßt, Reiter die seinige in einem bis zum ff anschwellenden kraftvollen Amen; hiermit gleichsam die Zuversicht auf ein ewiges Leben ausdrückend.

In der wie bereits bemerkt vorzüglichen Aufführung gesellten sich choristisch dem Sängerbund „Dreizehnlinden" wie vor drei Jahren der „Deutsche Volkslied"-Verein und der Knabenchor des katholischen Jünglingsvereins „Mariahilf", mit dem Nedbalschen „Tonkünstlerorchester" ein imposantes, trefflichst

einstudiertes Ensemble bildend. Auch das Sopransolo war von 1913 her der in solchen Aufgaben erprobten Frau Elsa Kaulick verblieben. Neu — und durchaus entsprechend — besetzt erschienen dagegen die übrigen Gesangssoli mit Frau Paula Werner-Jensen, den Herren K. Fälbe und H. Duhan. Als kongeniale Vertreter der wichtigsten Instrumentalsoli wirkten die Herren Hugo Kreisler (Violoncell) und Professor Hoforganist J. Valker (Orgel). Das andachtsvoll lauschende Publikum hielt wie in der Kirche mit jedem äußeren Beifallszeichen zurück, um erst nach Schluß seiner Zustimmung für Werk und Aufführung um so lebhafteren Ausdruck zu geben und auch Reiter selbst wiederholt stürmisch herauszurufen.

Mit Interesse begrüßte unser Publikum dieser Tage wieder nach langen Jahren einen berühmten Gast, Professor Xaver Scharwenka aus Berlin, der selbst am Flügel mitwirkend am 20. März einen eigenen Kompositionsabend im kleinen Konzerthaussaale gab. Seiner teils an Mendelssohn, Schumann und Grieg, teils an Liszt, Rubinstein und polnische Nationalmusik anknüpfenden, eminent klavierfreudigen, aber nur mitunter sich allzu bequem auf dankbaren Gemeinplätzen ergehenden Muse hatte schon ein paar Tage früher Moriz Rosenthal einen sensationellen Triumph bereitet durch den fabelhaft virtuosen Vortrag seines vierten Klavierkonzertes (F moll Op. 82) am siebenten Sinfonieabend des Nedbalschen „Tonkünstlerorchesters" (den 16. März d. J.).

Professor Scharwenka dirigierte das letztere persönlich und konnte mit seinem ausgezeichneten Interpreten, der sich diesmal an faszinierender Bravour schier selbst übertraf und förmlich den gewaltigen Anton Rubinstein wieder aufleben machte, die schmeichelhaftesten, stürmischesten Ehrungen in Empfang nehmen. Als Komposition stellt sich das neue Scharwenkasche Konzert zunächst den großen Lisztschen, wie diese nur für ganz wenige beufene Tastenhelden geschrieben (Rosenthal soll volle zwei Jahre daran studiert haben, bis er sich ihm völlig gewachsen fühlte!), zur Seite, aber eben solchen Ausnahmespielern bietet es auch in den interessantesten, namentlich rhythmisch neuen Kombinationen eine höchst dankbare Aufgabe. Die sich in gegen 20 Auflagen aussprechende Beliebtheit von Scharwenkas erstem Konzert in B moll Op. 32 (das er 1879 bei den Philharmonikern persönlich beifälligst in Wien einführte) wird das neue Fmoll-Konzert freilich wohl nicht erreichen, erstlich weil es eben — besonders in dem tarantellaartigen Finale — zu abnorm schwer, und dann weil es doch auch an melodischer Frische jenem glanzvollen Frühwerke entschieden nachsteht. Ein Manko individuell eigenartiger Erfindung, das mir allerdings in Scharwenkas zweitem und drittem Konzert (Cmoll Op. 56 und Cismoll Op. 80) noch mehr fühlbar erscheint als in diesem letzten aus Fmoll, für welches er sich überdies — technisch überall auch in der Orchestration ein Meister der Mache — als Komponist besonders zusammengenommen. Das bezeugt u. a. das reizvolle Wechselspiel zwischen Klavier und Orchester in dem Intermezzo betitelten Mittelsatz in As dur und die stimmungsvolle, trauermarschähnliche Einleitung (Cismoll) des schier unwiderstehlich stürmisch vorwärtsdrängenden Finales. Zur persönlichen Wiedergabe am Flügel für seine großen Konzerte (vor allem aber das letzte) dürfte Scharwenkas Muskelkraft wohl jetzt nicht mehr ausreichen, aber in Kammermusik und als Solospieler stellt er — obwohl bereits in der Mitte der Sechziger — noch immer mit allen Ehren seinen Mann. Das bezeugte der technisch vollendete und zugleich eminent musikalische Vortrag der Klavierstimme in seiner mit Professor F. Buxbaum gespielten Violoncellsonate Op. 46 Emoll, einem überaus wohlklingenden, in der Erfindung allerdings stark eklektisch von Mendelssohn, Grieg, Schumann, Chopin beeinflußten Werke. Mit Professor Scharwenka war auch eine stimmbegabte, zugleich über die nötige Ökonomie des Atems und ein besonders hübsches mezza voce verfügende junge Sopranistin Maria Mora v. Götz aus Berlin erschienen, vom Komponisten begleitet, seine neuesten (acht) Gesänge Op. 88 mit größter Hingebung vortragend. Einen tieferen Eindruck hinterließen sie nicht. Am günstigsten wirkten noch zwei mehr neckische: „Der Kuckuck" und ein (tragikomisches) Tanzlied, welchen noch eine mehr lyrisch-sentimentale Zugabe folgte. Zuletzt spielte Scharwenka noch — etwas professorenhaft-akademisch, aber doch mit feinstem musikalischen Geschmack — Liszts poetische Etüde „Ricordanza" und desselben Meisters selten öffentlich gehörte, teilweise fast gespenstig wirkende Cmoll-Polonaise, sowie Schumanns „Carnaval", den man hier schon 1879 von ihm bei Bösendorfer gehört und der in dieser Spielzeit bereits 3—4 mal vor unserem Publikum erschienen ist, was wohl des Guten zuviel.

Vor Scharwenka hat ihn kürzlich hier höchst beifällig Ignaz Friedman gespielt, der aber sein Bestes in einer technisch vollendeten und sorgfältigst durchdachten Wiedergabe von Liszts dämonisch-riesenhafter Hmoll-Sonate bot, die bei völlig entsprechender Wiedergabe — der Berufenste hierzu scheint doch d'Albert — immer wie ein ergreifendstes Stück Lebensgeschichte des großen Tonpoeten wirkt. So auch diesmal unter den Händen I. Friedmans, der vom vielbewunderten „Schnellspieler" sich mehr und mehr zu einem echten Vortragskünstler umformt, wozu man ihm nur gratulieren kann.

Um noch einmal auf den letzten Sinfonieabend Nedbals zurückzukommen, so hörte man an demselben außer dem im blendenden Virtuosenglanze Rosenthals erstrahlenden Scharwenka-Konzert noch eine andere, allerdings viel bescheidenere, aber liebenswürdige Novität in Gestalt einer Ouvertüre zu Grillparzers geistreichem Lustspiel „Weh dem der lügt" von dem jungen talentvollen Hans Gál (geb. am 5. 8. 1890 in Brunn a. Gebirge, Niederösterreich, aber offenbar aus ursprünglich ungarischer Familie). Inwiefern die Ouvertüre auf bestimmte Personen oder Szenen des Grillparzerschen Stückes anspielt, war nicht sofort zu entnehmen; als absolute Musik hörte sie sich — unbeschadet gewisser Brahms- und Meyerbeer-Reminiszenzen (an das Andante der F dur-Sinfonie des erstgenannten Meisters und aus den „Hugenotten") — recht gefällig an, und der Autor — in Feldgrau — konnte wiederholt vor dem applaudierenden Publikum erscheinen.

Zur Eröffnung ließ Nedbal Rob. Fuchs' klangschöne und einschmeichelnd melodiöse, aber doch mehr nur wie feinere Ballettmusik wirkende E moll-Serenade (Nr. 3) für Streichorchester spielen, zum Schluß die aus gleicher Tonart gehende, längere Zeit nicht gehörte amerikanische Sinfonie („Aus der neuen Welt") seines genialen Landsmannes A. Dvorak, für deren eigenartigen Schönheiten (teilweise wohl auch Wunderlichkeiten) der feurige Dirigent mit vollem Erfolg sein bestes Können und Empfinden einsetzte.

Ein hochinteressantes, mit Unrecht gänzlich vergessenes Jugendwerk des häufig über Dvorak gestellten zweiten vornehmsten der tschechischen Nationalkomponisten F. Smetana lernte man tags darauf im für die laufende Spielzeit zweiten Sinfoniekonzert des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde (unter Hofkapellmeister Lehnert) kennen. Nämlich jene „Triumphsinfonie", welche Smetana bereits 1854 zur Hochzeit des jungen österreichischen Kaiserpaares — Franz Josef und Elisabeth — schrieb und damals auch dem Kaiser widmete. Ob es gerade ein glücklicher Gedanke war, in jedem der vier etwas umständlich geratenen Sätze der Sinfonie (Edur) an das Haydnsche „Gott erhalte" anzuschließen, bleibe dahingestellt. Nur die ersten Noten der Kaiserhymne werden dabei für das zugvolle Scherzo benutzt, offenbar trotz seiner vielen Beethoven- und Mendelssohn-Anklänge der gelungenste Satz des Ganzen, welcher noch heute als Sonderaufführung für sich des Erfolges sicher sein dürfte. In den anderen Sätzen wird die an und für sich so schön und speziell dem Österreicher ans Herz gewachsene Melodie fast aufdringlich, um endlich am Schluß des pompösen Finales als richtige Apotheose im Glanze des vollen Orchesters zu erstrahlen, was das Publikum unwillkürlich zum Aufstehen veranlaßte und der schon 1854 von Smetana als gutem österreichischen Patrioten angestrebte festliche Zweck also jetzt, 62 Jahre nachher, gerade in der furchtbaren Kriegszeit, ganz in seinem Sinne erreicht wurde.

Vor der Triumphsinfonie spielte Franz Schmidt (der „Notredame"-Komponist, früher Violoncell-Professor am Konservatorium, jetzt an derselben Staatsanstalt nur klavierpädagogisch tätig) mit gewohnter Meisterschaft C. M. v. Webers erstes Klavierkonzert (Op. 11 C dur), das zwar an Bedeutung seinem zweiten (in Es Op. 32) und noch mehr dem berühmten Konzertstück (in F moll Op. 79) nachsteht, aber doch schon stellenweise „die Klaue des Löwen" verrät, durch das sprudelnde Finalrondo dem Publikum sogar stürmischen Beifall abgewann. Professor Schmidt wurde hierauf immer von neuem gerufen. Auch eine sorgfältigst einstudierte Suite für Streichorchester, Horn und Harfe von dem so überaus leicht und rasch produzierenden J. Brandts-Buys gefiel sehr. Freilich im Grunde nur musikalische Nippsachen, aber fein ziseliert, zierlich aneinandergereiht, ein wahrer Ohrenschmaus für das Publikum. Mehr nur historisch interessiert heute die zum Anfang gebrachte flotte Jagd-Ouvertüre „La chasse du jeune Henri" aus Méhuls gleichnamiger Oper, welch letztere bei der Uraufführung 1797 in Paris ausgezischt wurde und nicht zu Ende gespielt werden konnte, weil man es taktlos fand, schon vier Jahre nach der Hinrichtung Ludwigs XVI. wieder einen Bourbonschen Prinzen auf die Bühne zu bringen. — Um aber Méhul zu zeigen, daß die stürmische Opposition nicht ihn angehe, wurde die Ouvertüre zweimal zur Wiederholung verlangt und erhielt sich dann dieselbe noch lange Jahre als eine Zierde der Konzerte — selbst in Wien. Und daß sie auch R. Wagner gekannt und vielleicht geschätzt haben mag (Méhuls „Josef" stellte er sogar sehr hoch!), deuten einige Partien an, die wie eine leise Vorahnung des freilich so ganz anders bewegenden, unendlich poetischen „Jagdgetön" zu Anfang des zweiten Aktes von „Tristan" (und damit auch des Scherzos von Bruckners Romantischer Sinfonie, Nr. 4 Es dur) wirken.

Man sieht, Kapellmeister Lehnert weiß für die Orchesterabende seines trefflich geschulten Dilettantenvereins immer ein ungewöhnlich fesselndes Programm zusammenzustellen.

Rundschau

Oper

Barmen Die Barmener Bühne bewirkte im Januar eine große Anziehungskraft auf das Publikum. Eine ganze Reihe nicht ursprünglich beabsichtigter Vorstellungen konnte eingerichtet werden. Das Interesse wurde durch tüchtige Gäste besonders wachgerufen und rege erhalten. In dieser Beziehung muß Adolf Löltgen, der seine Laufbahn in Barmen begann, an erster Stelle genannt werden. Die Stimme des bekannten Heldentenors ist auch immer von bestrickendem Glanz, der vorzüglich in dramatisch bewegten Partien zur Entwicklung kommt. Sein Walter Stolzing war eine echte Kunstleistung. Treffliches bot Hans Bahling (Karlsruhe) als Holländer und Rigoletto. Auch manche der einheimischen Kräfte verdienen genannt zu werden. Vorzüglich im Gesang und Spiel war Martin Wilhelm als Herzog von Mantua (Rigoletto), Berthold Pütz als Graf Monterone; Elfriede Overhoff als Gilda, Anton Wißmann als Marullo. Die choristischen Darbietungen befriedigen. Das Orchester ist nunmehr gut eingespielt. — Hänsel und Gretel (als Weihnachtsmärchen) und die Meistersinger stellten sehr erfreuliche Aufführungen dar. Die Chöre in den „Meistersingern" waren durch die Barmer Konzertgesellschaft und den Lehrergesangverein verstärkt und kamen zu nachhaltigster Wirkung.

H. Oehlerking

Chemnitz Die Oper stand mit Ausnahme von Fra Diavolo und Traviata ganz im Zeichen deutscher Kunst. Eröffnet wurde sie mit dem Orpheus von Gluck. Die beiden Hauptrollen lagen in den Händen von Elsa Alsen und Liane Pricken, den Eros sang Beate Beermann. Elsa Alsen verfügt über einen schönen, weichen, vollen Alt und brachte einen prächtigen Orpheus heraus. Liane Prickens Eurydice war eine gutdurchdachte schöne Leistung, wie wir sie bei dieser Dame gewöhnt sind. Beate Beermann ist eine junge Anfängerin, die noch nicht fertig ist. Sie besitzt schöne Mittel, die ihr aber noch nicht immer gehorchen. Die Aufführung war im ganzen gut, nur hatte Malata übersehen, daß eine ganze Reihe von Nummern Alla Breve geschrieben ist. Da er sie in Vierteln ausschlug, so schleppte das Tempo, was ihm selten passiert. Die Furienszene war nicht ganz glücklich inszeniert und verlor dadurch einen Teil des Furchtbaren, das sie haben muß. Unsern neuen Heldentenor lernte ich als Tristan kennen. Er befriedigte mich weder gesanglich noch schauspielerisch. Die Stimme ist über den Höhepunkt hinaus. Den Tristan spielte er von Anfang an mit einer gewissen Müdigkeit. Das war ein Recke, der sein Spiel aufgegeben hatte. Der Trotz, mit dem er uns im ersten Akt entgegentritt, war einer dumpfen, verzweifelten Resignation gewichen. Das ist sicher nicht im Sinne Wagners. Johanna Leisner war eine temperamentvolle, manchmal etwas unruhige Isolde, Elsa Alsen eine vorzügliche Brangäne. Hans Erls Marke war zu wenig König. Dem Kurvenal wurde ein Gast nicht gerecht. Eine recht flotte Aufführung erlebte der Don Juan. Otto Knappe sang die Titelrolle, konnte aber die Schwäche seines etwas gaumigen Organs nicht ganz überwinden. Die drei Damen Johanna Leisner (Anna), Helene Schütz (Elvira) und Helene Zeiller (Zerlina) waren sehr gut. Walter Schäffers Organ reichte für den Leporello nicht aus. Sein Spiel war etwas konventionell. Der Oktavio litt, wie immer, darunter, daß er vom lyrischen Tenor gesungen wurde. Man sollte ihn mit dem Heldentenor besetzen, dann würde er das Sentimental-Larmoyante verlieren. Hans Hacker war ihm auch stimmlich nicht gewachsen. Dagegen war Alfred Schlömer ein ganz guter Masetto. Im Menuett hatte man das zweite und dritte Orchester auf die Bühne gelegt. Das Hauptorchester deckte sie aber fast völlig; namentlich ging der hübsche Witz, daß das zweite Orchester erst die Instrumente einstimmt, ganz verloren. Die Verlegung der Arie der Elvira: „Mich verriet der Undankbare" aus dem letzten in den ersten Akt läßt sich weder textlich noch musikalisch rechtfertigen.

Ein Ereignis war die Aufführung von „Kain und Abel" von Weingartner und „Rahab" von Cl. v. Frankenstein unter Leitung der beiden Komponisten. Die glänzende Direktion Weingartners, der wirklich alles herausholte, was in der Partitur steht, vermochte an meinem früheren Urteile über das Werk (Nr. 21 1915 d. Z.) nichts zu ändern. Das Brutale, unerfreulich Schreckliche kam dadurch um so aufdringlicher heraus. Wie eine Erlösung wirkte darauf die Frankensteinsche Oper, obwohl in dieser eigentlich noch weniger steht als in Kain und Abel. Der Vorgang ist durchaus undramatisch, die Musik beschränkt sich auf viel zu häufige Wiederholung der wenigen Motive und ist öde und leer. Aber eben weil man gar nichts zu denken und mitzufühlen hatte, konnte man sich von Weingartners Keulenschlägen erholen. Für die erkrankte Joh. Leisner sang Elise Bartram aus Köln die Rahab ausgezeichnet. Die Ada in Kain und Abel lag in den Händen der Frau Weingartner, deren Stimme doch zu verbraucht ist, als daß sie der Rolle gerecht werden könnte. Hans Winkelmann war, soweit das seine Stimme zuließ, ein guter Abel, Karl Baum fand sich mit dem undankbaren Hiram gut ab.

In einem Lortzing-Zyklus wurden die Beiden Schützen, Der Waffenschmied, Zar und Zimmermann, Der Wildschütz und Undine aufgeführt. Die Besetzung bot wenig Neues. In den Beiden Schützen waren Hans Winkelmann und Otto Knappe nicht recht an ihrem Platze, auch Hans Erl wurde dem Stadinger nicht ganz gerecht. Dagegen interessierte ein

junger Anfänger Alfred Fischer als Liebenau. Er verfügt über sehr hübsche Mittel und verspricht mancherlei Gutes für die Zukunft. Bei Gelegenheit dieses Zyklus lernte ich auch Kurt Schröder als Operndirigenten kennen. Er leitete die Aufführung flott und sicher und überwand die Schwierigkeiten des nicht leicht zu dirigierenden Wildschütz gut, als er plötzlich einspringen mußte.

Für Weihnachten hatte man die Königin von Saba von Goldmark herausgesucht. Die Oper erwies sich auch heute noch als zugkräftig, trotzdem sie vielfach recht äußerlich ist und in vieler Beziehung ihre Schwächen hat. Glücklich waren einige Striche; so hörte man von dem zu sehr an Mendelssohns Nocturno im Sommernachtstraum erinnernden Vorspiel zum zweiten Akt wohltuenderweise nur einige Takte. Ebenso anerkennenswert war es, daß die Szene zwischen Assad und der Königin im letzten Akt, die fast überall weggelassen wird, gesungen wurde. Sie gehört so notwendig zur Handlung, daß diese ganz unverständlich bleibt, wenn man die Szene wegläßt. Joh. Leisner sang die Königin mit großem Temperament und ganzer Entfaltung ihres schönen Organs. Ed. Schüller, unser neuer Bariton, hat zwar einen etwas gaumigen Ansatz, aber eine sehr schöne kräftige Stimme, die er recht geschmackvoll zu gebrauchen wußte. Weniger glücklich war Herr Baum als Assad. Er forcierte und detonierte infolgedessen ziemlich stark. Auch Beate Beermann war der Sulamith nicht ganz gewachsen. Dagegen sang Helene Schütz die kleine aber die schwierigste Partie der Oper, die Astaroth, ganz vorzüglich. Die Ausstattung war glänzend in jeder Beziehung. Im Schlußakt fehlte glücklicherweise die traditionelle Palme, deren Wackeln beim Sandsturm meist so erheiternd wirkt.

Prof. Dr. Otto Müller

Elberfeld Das von Artur v. Gerlach geleitete Stadttheater blickt auch für den Monat Januar auf eine rege, erfolgreiche Tätigkeit zurück. Öfter wurde allabendlich wieder gespielt. Der Andrang des Publikums ist gleichmäßig lebhaft: Berichterstatter auswärtiger Zeitschriften können zu der ersten Aufführung einer Neueinstudierung regelmäßig mit einem Platze nicht bedacht werden. Die Auswahl entspricht den Anforderungen einer ernsten, schweren Zeit. Während man nach wie vor klassischen Werken die bevorzugte Stellung einräumt, vernachlässigt man erprobte Stücke der Zeitgenossen nicht. Ein Blick auf den Januar-Spielplan beweist dies: Freischütz, Fidelio, Lustige Weiber, Meistersinger, Tiefland, Königskinder, Fledermaus (als klassische Operette), Aida, Mignon. Die Gesamtleistungen überragen die Durchschnittslinie einer guten Provinziallbühne. Namentlich schöne Erfolge hatten Hanna Dewern (Gänsemagd in Königskinder), Willi Zilken (Spielmann), Else Günzell (Hexe), Nies und Faber (Holzhacker, Besenbinder), E. Hunold (Wotan), Minna Tube (Sieglinde), Schützendorf-Bellwidt (Hunding), Frl. Zachariasen (Magdalene in den Meistersingern).

H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Bach, Beethoven, Brahms war das dritte Konzert der Barmer Konzertgesellschaft gewidmet. Wie eine Neuheit wirkte Bachs hier sehr selten und lange nicht mehr vernommenes Konzert in D moll für zwei Violinen mit Orchesterbegleitung. Besonderer Dank gebührt daher den Künstlern für die stilgemäße Vermittlung: Professor R. Stronck als Dirigent, Frau Hedwig Schennich-Braun (Barmen) und Konzertmeister Dettmann (Barmen) als Geigenvirtuosen. Die vom städtischen Orchester großzügig gespielte erste Sinfonie in C dur von Beethoven wirkte herzerfrischend. Von Johannes Brahms, der wie in Elberfeld so auch in Barmen über alle Maßen eifrig gepflegt wird, gab es das D moll-Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung (Op. 15). Durch Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) erfuhr das Konzert eine künstlerische Wiedergabe: ausgereifte Technik, seelische Belebtheit. Voller Duft erklang das herrliche „Adagio", gefühlvollen Ausdruck atmeten die Ecksätze.

Eines zahlreichen Besuches erfreute sich das vierte volkstümliche Sinfoniekonzert. Wie eine lang vermißte Neuheit erklang Händels feierliche Sarabande und Bourrée für Cellosolo. Albin Fähndrich (Cello) und Frau Ellen Saatweber-Schlieper waren der selten gehörten Tondichtung treffliche Ausleger. Zwei klassische Trios von J. Haydn bildeten den Höhepunkt des genußreichen Abends. Beide wurden meisterlich dargeboten von Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Klavier), Ad. Siewert (Violine) und Albin Fähndrich (Cello). Eine vielversprechende Sängerin, Fanny Groene-Barmen, ausgestattet mit einer klangvollen, modulationsfähigen Stimme, sang Lieder von Schumann und H. Wolf.

H. Oehlerking

Berlin In der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche veranstaltete am Geburtstage Kaiser Wilhelms I. die Kapelle des 3. Pionierbataillons von Rauch ein Konzert zum Besten der Hinterbliebenen von Gefallenen ihres Bataillons. Die orchestrale Leitung lag in Händen des Königl. Musikmeisters Richard Knoch, einen gemischten Chor dirigierte Alexander Weinbaum. Mit a cappella-Motetten von Lachner und sechs- und achtstimmigen Chören von Wilhelm Berger hatte man die chorische Leistungsfähigkeit offenbar zu hoch angeschlagen. Der a cappella-Gesang setzt doch eine ganze besondere Kultur voraus. Von schönstem künstlerischen Erfolge war dagegen Gernsheims Preislied für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. Solistisch instrumental betätigten sich in würdiger Weise Leopold Premyslav, Hugo Kramm (Violine) und Walter Fischer, der jedoch trotz seiner ausgezeichneten Kunst für das G moll-Konzert für Orgel und Orchester von Rheinberger (1. Satz) nicht zu begeistern vermochte.

Die Folge seiner dieswinterlichen Konzertveranstaltungen beschloß der Philharmonische Chor unter Leitung von Siegfried Ochs mit Bachschen Kirchenkantaten. Durch verschiedene Absagen veränderte sich das Programm, so hatte die kurz vor der Generalprobe erfolgte Absage des Herrn Messchaert den Ausfall der Kantate „Sehet wir gehn hinauf nach Jerusalem" zur Folge. Daß dieser betagte Künstler stets absagt, befremdet nun nicht mehr, daß man aber seitens der Veranstalter noch immer mit der Möglichkeit seines Erscheinens rechnet, ist bewunderungswürdig. Emmi Leisner sang für die ausfallende Nummer Bachsche Lieder mit Orgelbegleitung, sehr schön im Ausdruck, aber technisch zu ernsten Bedenken anregend. Die Höhe spricht nicht mühelos an. Der Hauptsolist in den Kantaten Georg Meader ließ viele Wünsche offen. Daß die chorischen wie orchestralen Leistungen auf der Höhe standen, bedarf nicht der Betonung. Trotzdem wirkte die ziemlich kontrastlose Aufeinanderfolge mehrerer Kantaten ermüdend, und der Eindruck eines Werkes verblaßte durch den des folgenden.

K. Schurzmann

Dessau (Dezember—Januar.) Der zweite der in dieser Kriegszeit beliebten „Vaterländischen Abende" (2. Dez.) trug nicht wie sonst wohl Konzertcharakter, sondern wurde zu einem eigentlichen Theaterabend, an dem Franz Schuberts Singspiel „Der vierjährige Posten" dem Staube des Archivs einmal wieder entrissen wurde. In schöner Wiedergabe brachte Generalmusikdirektor Mikorey Schuberts große C dur-Sinfonie (Nr. 7) im Hofkapellkonzert am 6. Dezember. Ein köstliches Musizieren war das, bei dem man aus freudigem Genießen auch nicht einen Augenblick herauskam. Mit überlegener Beherrschung alles Technischen und warm-inniger Beseelung spielte darauf Bruno Ahner-München Mozarts D dur-Violinkonzert (K.-Verz. Nr. 218), Kammersänger Werner Engel-Dresden bot mit starkem Erfolg Marschners große Heiling-Arie, und Webers Euryanthen-Ouvertüre bildete den glänzenden Beschluß. Nicht minder schön und eindringlich als die C dur-Sinfonie erklang im Hofkapellkonzert am 6. Januar Schuberts „Unvollendete". Im echtesten Mozart-Stil bot das Münchener Pianisten-Ehepaar Prof. Heinrich Schwartz und Frau Paula Fischer-Schwartz Mozarts Doppelkonzert für zwei Klaviere in Es dur (K.-Verz. Nr. 365) dar. An das Ende des Konzert-

abends stellte sich Liszts Faust-Sinfonie in künstlerisch gediegener Aufführung. Die Programme der letzten beiden Kammermusikabende (13. Dez. und 22. Jan.) der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae füllten in schöner abgeklärter Wiedergabe Beethovens Septett, Brahms' A dur-Klavierquartett Op. 26, Smetanas Streichquartett „Aus meinem Leben", das Klaviertrio Clemens v. Frankensteins „Arabesken zu einem slavischen Tanz" und Anton Dvoraks Klavierquintett A dur Op. 81. Nicht vergessen sei auch das Bach-Weihnachtskonzert am 29. Dez. in der St. Johanniskirche, zu dem sich Frau Schulze-Münzner (Sopran), Hofmusikus Allner (Violine) und Chordirektor Köhler (Orgel) zu künstlerischem Bunde vereint hatten.

Ernst Hamann

Gera Die musikalischen Darbietungen des ersten Teils der Winterspielzeit bestanden zunächst in Konzerten der Hofkapelle, in denen an Sinfonien Beethovens erste in C dur, Mozarts Es dur, Schuberts große C dur und Haydns „Der Bär" zur Vorführung kamen, während an kleineren Stücken Wagners Faustouvertüre, Kleemanns immer wieder gern gehörte Lustspielouvertüre und die sinfonischen Dichtungen Les Préludes von Liszt und Till Eulenspiegels lustige Streiche von R. Strauß geboten wurden. Die schon beim Essener Musikfest gebührend gewürdigte Serenade, Werk 9, für kleines Orchester von Gottfried Rüdinger machte auch hier einen überaus freundlichen Eindruck, besonders im Menuett und dem Thema mit Variationen. Daß auch Carl Reineckes Werke bei uns in Ansehn stehen, zeigte die Wiedergabe des Harfenkonzerts, Werk 182. Die Harfenistin der Kapelle Frau Haydée-Schmidt hatte Gelegenheit, technische Fertigkeit und künstlerischen Feinsinn zu beweisen. Das Beethovensche Rondino Es dur für 8 Blasinstrumente bot einen wichtigen, eigenartigen Einschlag zwischen großen Orchesterwerken, von denen Bruchstücke aus Wagners Siegfried, Götterdämmerung und Rienzi noch besonders zu erwähnen sind. Solistisch waren ferner Hofkonzertmeister Blümle mit Bruchs vielgespieltem ersten Violinkonzerte G moll und Kammermusiker Schmidt mit Haydns Violoncellkonzert D dur tätig, beide mit bekanntem und bewährtem Erfolge. Zum Besten der Kriegsfürsorge fand ein Beethoven-Konzert statt mit der Eroica und der Egmontmusik unter gütiger Mitwirkung der Kammersängerin Frl. Forti, deren klare, wohlgebildete Stimme in der Lenorenarie „Abscheulicher" sich erfolgreicher zeigte als in den Klärchenliedern, und des Rezitators Türschmann, beide aus Dresden. Der Versuch des letzteren, verbindenden Text zu den Egmontbruchstücken selbst zu verfassen und vorzutragen, war gewiß von bestem Bestreben eingegeben, konnte aber nicht zu dramatischer Wirkung gelangen. In einem weiteren Wohltätigkeitskonzerte der Kapelle trat u. a. Konzertsängerin Frau Rose Gärtner aus Leipzig auf, die sich mit kräftiger Stimme in einer Arie aus Mozarts Idomeneus und Liedern von Schubert und Brahms recht wohl zur Geltung zu bringen wußte. Auch die Kammermusik gab einen Beethoven-Abend, an dem (zum ersten Male für hier) auch Bläser mitwirkten, die dem Ganzen etwas mehr Farbe gaben. Das Jugendwerk Nr. 16 für Klavier (Geh. Rat Kleemann), Oboe (Hofmusiker Großmann), Klarinette (Kammermusiker Melotte), Horn (Hofmusiker Spiller) und Fagott (Hofmusiker Göpel) wirkte anfeuernd, und das Klaviertrio, Werk 70 Nr. 1 D dur (Kleemann, Blümle, Schmidt) setzte in der klaren Darbietung dem Ganzen die Krone auf. Dazwischen ließ sich das Streichquartett Werk 18 Nr. 1 F dur (Blümle, Görner, Zährl, Schmidt) wie ein Ruhepunkt vernehmen und trat etwas zurück. Der Musikalische Verein hat für diesen Winter drei Konzerte angesagt, von denen zwei bereits stattfanden mit Beethovens Pastoral- und Liszts Dantesinfonie. War jenes Werk bereits bekannt, so hatte dieses für uns den Reiz der Neuheit. Große Wirkung erzielte die sorgfältige Herausarbeitung der Gegensätze und die Klarheit, mit der das Ganze geboten wurde. Der Vereinsfrauenchor sang das Magnificat am Schlusse ernst und stimmungsvoll und gab noch unter Hinzutritt von Männerstimmen zwei kleinere Beethoven: „Meeresstille und glückliche Fahrt" Werk 112 sowie „Schmückt die Altäre" aus den „Ruinen von Athen" Werk 114 in einfacher Weise mit reinem, gut abgemessenem Tone. Fräulein Gerhardt aus Leipzig zeigte ihre große Kunst in Liedern von Schubert (Zwerg, Allmacht) und Strauß (Morgen, Wiegenlied, Cäcilie), und Prof. Grümmer aus Wien spielte sich mit d'Alberts Violoncellkonzert C dur Werk 20 durch geistige Beherrschung und ganz hervorragende Technik so recht in die Herzen der Hörer ein. Sämtliche Konzerte standen unter Leitung des Hofkapellmeisters Laber, dessen künstlerische Bedeutung für Orchester und Chor gebührende Würdigung findet. Noch sei das Kirchenkonzert des unter Leitung der bekannten Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller stehenden Geraer Damenchors erwähnt, in dem namentlich unbegleitete Chöre, wie Mozarts Kyrie 5stimmig, Radeckes 1. Psalm 6stimmig, Salvum fac regem von H. E. Ochs 3stimmig, sich durch Reinheit, Sicherheit und harmonischen Wohlklang auszeichneten. Violinistin Frl. Frieda Cramer zeigte bedeutendes Können in Bachs Ciaccona und kleineren Stücken nach technischer wie künstlerischer Seite. Organist Grunert wußte sehr geschickt Liszts Präludium und Fuge über B-a-c-h vorzutragen.

Paul Müller

Kreuz und Quer

Berlin. Zwei hiesige Musiker feiern in diesen Tagen ihren 50. Geburtstag: Ferruccio Busoni, der allerdings bis zur Beendigung des Krieges in Zürich weilt, und Richard Wintzer, der Zeichner und Liederkomponist. — Das Charlottenburger Deutsche Opernhaus hat Eugen d'Alberts neuestes Bühnenwerk „Die toten Augen" zur Aufführung erworben. Sie will es anfangs nächster Saison herausbringen.

— Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare wird am 15. April in Berlin eine Generalversammlung abhalten.

— „Dem Vaterlande" betitelt sich ein neues Chorwerk mit Baritonsolo und Orchesterbegleitung von Hans Kößler; als Grundlage dienen Psalmen Davids.

Darmstadt. Otto Neitzels Oper „Der Richter von Kaschau", die am Darmstädter Hoftheater zur Uraufführung gelangte, ist nach Maurus Jokais Erzählung von einem treulosen Richter gearbeitet. Die Zuhörerschaft rief den Komponisten wiederholt hervor. Bericht im nächsten Hefte.

Dresden. Im Dresdner ornithologischen Verein hielt Prof. Dr. Bernhard Hoffmann einen Vortrag über die verschiedenen Arten Vogelstimmen aufzuzeichnen. Nach Beantwortung der beiden Vorfragen: Ist es überhaupt nötig, die Vogelstimmen genau aufzuzeichnen? und: Worauf ist dabei besonders Rücksicht zu nehmen? besprach der Redner eingehend die nachfolgenden Arten: Kircher (1650), Friedrich Naumann (Anfang des vorigen Jahrhunderts), A. Voigt (1894), das phonographische und das optische Verfahren und schließlich das von Schmitt und Stadler, welche Forscher in erster Linie auf Kircher zurückgehen, sein Verfahren aber weiter ausbauten. Während Voigt mehr die allgemeinen Bedürfnisse berücksichtigt, ist das Verfahren von Schmitt und Stadler, besonders wenn noch ein paar Wünsche berücksichtigt werden, sehr wohl imstande, den wissenschaftlichen Forderungen Genüge zu leisten.

— Prof. Heinrich Döring ist in Dresden, 81 Jahre alt, gestorben. Er war durch seine zahlreichen Männerchöre bekannt, aber seine eigentliche Bedeutung lag auf dem Gebiete der Klavierpädagogik. Er hat zahlreiche Unterrichtswerke herausgegeben und als Lehrer fruchtbar gewirkt. Döring gehörte seit 1859 dem Königl. Konservatorium in Dresden an.

— Die Uraufführung (1. April) der komischen Oper „Die Schneider von Schönau" von Jan Brandts-Buys war erfolgreich. Bericht im nächsten Hefte.

Eisleben. Das im Februar stattgefundene Kammersänger Kase-Konzert, in dem auch Frl. Wilma Tamme, Konzertsängerin aus Leipzig, und der heimische Künstler Dr. Stephani mitwirkten, fand lebhaften Beifall und ergab für die Kriegsfürsorge einen ansehnlichen Ertrag.

M.-Gladbach. In der zweiten Winterhälfte fanden vier große Abonnementskonzerte unter Leitung des Kgl. Musik-

direktors Hans Gelbke statt. Mit dem auf 95 Mann verstärkten städtischen Orchester (vereinigt mit der Krefelder Kapelle) gelangte die Alpensinfonie von R. Strauß zur Aufführung. Elly Ney fand in Mozarts B dur-Konzert und Liszts Ungarischer Fantasie begeisterte Aufnahme. Brahms' Deutsches Requiem mit der Sopranistin A. M. Lenzberg und Kammersänger Bergmann bildete den Abschluß der Cäciliakonzerte. Die Sinfoniekonzerte brachten Beethovens Eroika, Schumanns D moll-Sinfonie, Mozarts Es dur-Sinfonie, Griegs Klavierkonzert (Paula Herx), Arien und Liedervorträge (Margarete van Brüssel), Violinkonzert von Wieniawsky Nr. 2 (Th. Kleinsang), Rheinbergers Orgelkonzert G moll (Th. Allekotte) u. a. Die geistlichen Orgelkonzerte in der evangelischen Kirche (Ida Schürmann Sopran, Gelbke Orgel) verdienen ebenfalls Erwähnung.

Leipzig. Während es in der Leipziger Stadtverordnetenversammlung früher meist lange Aussprachen über das Stadttheater gab, wurde diesmal die Sache mit großer Schnelligkeit erledigt. Das Finanzergebnis des Jahres 1915 ist sehr günstig gewesen. Der Finanz- und der Theaterausschuß haben daher vorgeschlagen, als Tageseinnahme aus dem Betrieb statt 800000 Mk. 950000 Mk. einzustellen. Auf der anderen Seite mußten die Ausgaben um 90000 Mk. erhöht werden. Trotz dieser Erhöhung konnte der städtische Zuschuß vermindert werden. Stadtverordneter Kommerzienrat Tobias hob hervor, daß das Ergebnis alle Erwartungen übertroffen hat. Die Bürgerschaft sei von der jetzigen Leitung des Theaters (Geheimrat Max Martersteig) durchaus befriedigt.

München. In der Münchener Hofoper fand die Uraufführung der einaktigen Opern „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von dem Wiener Komponisten E. W. Korngold statt. „Violanta" ist eine von Hans Müller verfaßte Tragödie, die zur Karnevalszeit im 15. Jahrhundert zu Venedig spielt. „Der Ring des Polykrates" ist eine komische Oper, nach einer Idee von Heinrich Tewele bearbeitet, eine kleine Liebesgeschichte.

Naumburg. Zum Besten der Kriegsverwundeten fand am 16. März ein Schubert-Schumann-Abend statt, ausgeführt von Kamersänger Kase, der Konzertsängerin Fräulein Wilma Tamme, beide aus Leipzig, sowie Herrn Professor Schönhals aus Naumburg als Begleiter und trug den genannten Künstlern vollen Erfolg ein.

Neuyork. Giulio Gatti-Casazza, der Direktor des Neuyorker Metropolitan-Opernhauses, wurde bis 1920 dem Theater weiter verpflichtet. Daß unter ihm der Einfluß des italienischen Kapellmeisters Toscanini den der deutschen Dirigenten seit Jahren überwiegt, ist bekannt.

Schwerin. Zum Besten der Kriegswohltätigkeit gab am 27. März Musikdirektor Gustav Goldknecht mit seinem Orchester ein Konzert, in dem als Solisten Professor Josef Pembaur und Fräulein Wilma Tamme, Konzertsängerin aus Leipzig, auftraten. Die Ausführenden ernteten mit ihren Darbietungen großen Erfolg.

Wien. Der Wiener Prof. Dr. Spitzy hat den Versuch gemacht, invalid gewordene Musiker wieder geschickt zu ihrem Beruf zu machen. Demnächst sollen zum erstenmal Kriegsbeschädigte, die zum größten Teile mit künstlichen Gliedmaßen versehen sind, öffentlich in Wien ein Konzert zu wohltätigen Zwecken geben.

Ein unbekanntes Rossini-Bild

Zum ersten Male veröffentlichen wir in diesem Hefte ein Rossini-Bild. Es ist nach einem Porträt von unbekannter Hand gemalt, wurde von einem Antiquitätenhändler in Lugano erworben und ist jetzt in Leipziger Privatbesitz.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 15

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 13. April 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Die Denkmäler der Tonkunst in Bayern

Von **Dr. Max Unger**

Im Vergleiche zu den Schwesterkünsten sind wir Musiker — es wäre Selbsttäuschung, das nicht einsehen zu wollen — in der genaueren Kenntnis der tüchtigen, zum Teil sehr bedeutenden Meister vor und um unsere Klassiker noch beschämend im Rückstande. Es gibt zwar eine schwerwiegende Entschuldigung dafür: die im Verhältnis zu den Bild- und Wortkünsten außerordentlich schwere Zugänglichkeit ihrer Werke. Seit wenigen Jahrzehnten erst dürfen sie sich einer regeren Pflege und Teilnahme erfreuen — leider aber besonders bei den ausübenden Künstlern immer noch nicht so regen, wie es ihre Bedeutung von Rechts wegen erforderte. Beim literarisch und bildnerisch schaffenden Künstler wird die Kenntnis der Alten stillschweigend vorausgesetzt; nur der Durchschnitt der ausübenden und schaffenden Musiker dünkt sich über die alten, vor und neben den Größten einhergehenden Meister erhaben. Mangel an gutem Willen mag oft daran schuld sein, manchmal auch Mangel an Fähigkeit geschichtlicher Einstellung des musikalischen Sinnes — das letzte aber, dünkt mich, seltener; denn es muß für einen einigermaßen guten Musiker wahrhaftig kein besonderes Kunststück sein, sich in Kürze zum mindesten bis zurück in die Musik jener Zeit einzuleben, wo das Dur- und Mollgeschlecht als Siegerin aus dem Kampfe mit den Kirchentonarten hervorgeht. Zudem hätten gerade die schaffenden Künstler im Hinblick auf die Zukunft ihre eigenen Werke, die doch auch einmal geschichtlich werden sollen, allen Anlaß, sich um die Vergangenheit ihrer Kunst zu kümmern.

Freilich bedarf es zur Herausgabe alter Musik ganzer Männer, d. h. solcher, die neben dem Gelehrtenverstand auch genügend Musikerschaft und praktische Erfahrung mitbringen, um bei der Wertung der Vergangenheit und Sichtung der Werke der einzelnen Tondichter fein zu unterscheiden. Das ist ja, wie gerne zugestanden sei, nicht immer der Fall gewesen, aber vor dem mehr und mehr geschärften Verständnis vermögen diese Nurgelehrten noch weniger zu bestehen als einstmals die Nurmusiker, denen freilich der gesunde Musiksinn meist vieles ersetzte.



Prof. Adolf Sandberger

Eine Persönlichkeit, die den hohen Anforderungen des „gelehrten Musikanten" in vollkommenem Grade entspricht, ist Adolf Sandberger, der Leiter der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern". Von dem Werke, das er seit langen Jahren so sorgsam wie hingebungsvoll verwaltet, soll hier in Kürze die Rede sein; doch muß sein Verwalter selbst auch, um von seiner doppelten Befähigung ganz zu überzeugen, dem Leser wenigstens sozusagen im Vorbeigehen vorgestellt werden.

Adolf Sandberger ist als Sproß einer von jeher kunstsinnig gerichteten Familie am 19. Dezember 1864 in Würzburg geboren. Noch jung an Jahren besuchte er hier gleichzeitig Gymnasium und Konservatorium, wo er sich der Obhut des gediegenen Meyer-Olbersleben erfreute, und schon früh regte sich, wie das Festspiel „Der Riese und die Zwerge", ein größeres Werk für Einzelgesänge, Chor und Orchester, das er als Primaner aufführen konnte, erweist, in ihm der musikalische Schaffensdrang. 1885 widmete er sich unter Josef Rheinberger in München weiterem eifrigen Musikschaffen. Ihm und seinem Vorgänger Meyer-Olbersleben verdankt Sandberger das starke Verantwortlichkeitsgefühl, das ihn selbst in Werken, die sich modernster Formen und Ausdrucksmittel bedienen, nie verläßt, jenen im besten, ja nicht abschätzigen Sinne aufzufassenden „akademischen" Zug, der jedem echten und ganzen musikalischen Kunstwerk aufgeprägt sein muß. Dem jungen eifrigen Künstler hatte sich schon in Würzburg die Gelegenheit geboten, sich „praktisch" mit der Musikwissenschaft zu beschäftigen,

indem er den Auftrag von der dortigen Universität erledigte, den Katalog einer Sammlung älterer Musikhandschriften der Universitätsbibliothek anzulegen. Diese seine wissenschaftlichen Bestrebungen setzte er schließlich in Berlin unter Philipp Spitta fort. Den Abschluß der Studentenjahre Sandbergers bildete eine Kette weiter Reisen, die ihn nach Österreich, Italien, Frankreich, England und Rußland führten. Zurückgekehrt sah er sich an einem wichtigen Scheideweg angelangt: Vor die Möglichkeit gestellt, eine zweite Kapellmeisterstelle an einem größeren Stadttheater anzunehmen, erhielt er den Antrag als Vorstand der Musikabteilung der Münchener Staatsbibliothek. Daß Sandberger sich für diese Stellung entschied, ist seinen musikwissenschaftlichen Bestrebungen und damit der ganzen jüngeren Musikwissenschaft zweifellos sehr zugute gekommen, saß er doch hier an reich fließenden Quellen der Musikgeschichte eines Landes, dessen Vergangenheit sich wie schwerlich ein zweites im jetzigen deutschen Staatenbunde durch Sang- und Klangfreudigkeit ausgezeichnet hat. Nun galt es diese Quellen auch anderen Dürstenden zu erschließen: Zusammen mit Franz Xaver Haberl begründete er die Orlando di Lasso-Ausgabe, und seit 1900 leitet er die „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“, deren Ziel es ist, alle künstlerisch oder entwicklungsgeschichtlich wertvollen Werke der musikalischen Vergangenheit Bayerns wieder ans Licht zu ziehen. Außerdem veröffentlichte Sandberger in angesehenen Fachblättern eine Reihe bedeutsamer, vorwiegend kritischer Aufsätze, beispielsweise auch in früheren Jahrgängen der Neuen Zeitschrift für Musik. Bald nachdem er sich in München angesiedelt hatte, habilitierte er sich an der Universität; im Jahre 1900 wurde er zum außerordentlichen, 1909 zum ordentlichen Professor ernannt.

Neben diesen wissenschaftlichen Bestrebungen, die übrigens häufig genug mit praktischen Hand in Hand gingen, reifte ihm eine, in Anbetracht seines sonstigen Wirkens stattlich zu nennende Anzahl eigener Werke: Klaviersachen, Lieder, Chor-, Kammermusik- und Orchesterwerke, darunter ein häufig aufgeführter Sinfonischer Prolog „Riccio“, eine Schöpfung, bei der sich der Flügelschlag moderner Phantasie mit dem innerlichen Ebenmaß der Form zu schöner Einheit verbindet. Endlich ist hier noch einer mehrfach aufgeführten dreiaktigen Oper „Ludwig der Springer“ zu gedenken, die 1892 vollendet und bei ihrer Uraufführung am Coburger Hoftheater (1895) auch von Berufenen, z. B. Artur Seidl, freundlichst willkommen geheißen wurde.

Wo soll der Berichterstatter im Rahmen eines begrenzten Aufsatzes beginnen, wo aufhören, um einigermaßen eine Vorstellung zu bieten von dem Inhalte der bis jetzt erschienenen 15 Jahrgänge (Breitkopf & Härtel, 27 starke Bände) jener Denkmäler der Tonkunst in Bayern? Es kann sich, wie leicht ersichtlich, für uns eben nur darum handeln, auf das, was aus dem ganzen Unternehmen als wesentlich auffällt, kurz hinzuweisen, so etwa wie ein mit dem Stoffe nicht unbekannter Musikfreund die Bände, soweit es eine Stunde der Muße gestattet, in Augenschein nimmt. Die Forderung nach einer ausführlichen kritischen Besprechung muß hier also gleich von vornherein zurückgewiesen werden.

Wäre alles andere nichts als lediglich geschichtlich belangvolle Musik, so wäre das Unternehmen schon deshalb von unschätzbarem Werte, weil darin Hugo Riemann an prächtigen Beispielen auf die hohe Bedeutung der Mannheimer Sinfoniker, der Wegebereiter des klassischen Dreigestirns um 1800, hingewiesen hat: Im dritten Jahrgange (1902, 2. Bd.) erschien der erste Band von Sinfonien dieser Pfalzbayerischen Schule, weitere enthält ein Band des achten; der fünfzehnte Jahrgang endlich, der letzte bis jetzt erschienene, bietet eine schöne Auswahl der von den Mannheimern gleichfalls eifrig gepflegten Kammermusik. Gleichfalls als Bearbeiter zeichnet jener bedeutendste unter den lebenden Musikgelehrten für die Veröffentlichung der Oper Alarico il Baltha (Jahrg. XI, 2. Bd.) und von Opernbruchstücken (Jahrg. XII, 2. Bd.) von Agostino Steffani (1654—1728), den seine musikalische Erziehung und erste Anstellung mit München verknüpften. Von dem gleichen bedeutenden Opernschöpfer hatten bereits Alfred Einstein und Sandberger einen Band Kammerduette und einige andere Gesangswerke (Jahrg. VI, 2. Bd.) herausgegeben.

Die bayerischen „Denkmäler“ waren ferner der gegebene Ort für eine ausgiebige Haßler-Pflege. Sandberger selbst hat sich, neben seinem Forscherfleiße und seiner wissenschaftlichen Begabung von schönem Finderglück begünstigt, der Mühe unterzogen, das Leben Hans Leo Haßlers darzustellen. Dabei ist noch manches Wichtige über dessen Brüder und die Bedeutung von Nürnberg und Augsburg als Musikstädte im 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts abgefallen (Jahrg. V, 1. Lieferung). Drei andere Bände (Jahrg. IV^2, Werke für Orgel und Klavier, hrsg. von E. v. Werra; Jahrg. V^2 und XI^1, Gesangswerke, hrsg. von Rudolf Schwartz) bringen den reichbegabten Tondichter auch dem heutigen, freilich mit unverbildetem Ohre begabten Musikfreunde künstlerisch nahe. Von einem der glänzendsten Sterne am deutschen Gesangsmusikhimmel der Wende des Mittelalters zur Neuzeit, Ludwig Senfl (etwa 1486—1550), der fast die letzten 30 Jahre seines Lebens in München wirkte, ist bisher leider nur ein von Th. Kroyer herausgegebener, von Ad. Thürlings mit einer Abhandlung über Geburtsort und Herkunft des Tondichters begleiteter Band (Jahrg. III, 1. Bd.) erschienen. Man scheint ihm aber, der Bedeutung des Mannes entsprechend, noch weitere Folgen widmen zu wollen. Von Tondichtern, die in Bayern mit Gesangswerken hervorgetreten sind, findet man ferner vertreten: Johann Kaspar Kerll (1628—1693, Jahrg. II, 2. Bd., hrsg. von Sandberger; auch bedeutsame Klavier- und Orgelwerke), Johann Staden (1581—1634, Jahrg. VII, 1. Bd. und VIII, 1. Bd., hrsg. von Eugen Schmitz), Gregor Aichinger (um die Wende des 16. Jahrhunderts schaffend; Jahrg. X, 1. Bd., hrsg. von Th. Kroyer), Adam Gumpelzhaimer (geb. 1559, Jahrg. X, 2. Bd., hrsg. von Otto Mayer), Joh. Erasmus Kindermann (Jahrg. XIII, 1. Bd., hrsg. von Felix Schreiber), Tommaso Traetta (Jahrg. XIV, 1. Bd., Opernbruchstücke hrsg. von Hugo Goldschmidt), den Erneuerer der Oper, Gluck, von dem der 2. Bd. des XIV. Jahrgangs eine ganze von H. Abert herausgegebene Oper „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“ einschließt, endlich eine kleine Zahl von Nürnberger Meistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Jahrg. VI, 1. Bd., Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten, hrsg. von Max Seiffert), wovon nur Paul Hainlein, Joh. Phil. Krieger und Joh. Pachelbel genannt werden sollen. Auch an die Instrumentaltondichter, die noch nicht genannt wurden, kann hier nur mit den bloßen Namen erinnert werden: E. F. dall'Abaco (1675—1742), dessen ganze Größe auch erst an der Hand dieser Veröffentlichungen

(Jahrg. I, 1. Bd. und IX, 1. Bd., hrsg. von Sandberger) gewürdigt werden kann, Leopold Mozart (1719—1787, Jahrg. IX, 2. Bd.), dessen Berücksichtigung schon als Lehrer seines Sohnes vonnöten war, und schließlich A. Rosetti (Franz Anton Rößler 1750—1792, Jahrg. XII, 1. Bd., hrsg. von Oskar Kaul). Nur ganz nebenbei sei noch auf die Gediegenheit der Darbietung dieser Denkmäler — kräftiges Papier, klarer Stich und reichliche Bild- und Titelbeigaben usw. — sowie auf die fachmännischen Einführungen in Leben und Werke der Tonsetzer verwiesen.

Denkmäler, woran der Spaziergänger teilnahmlos vorübergeht, verfehlen ihren Bestandszweck; die kleine „Siegesallee" bayrischer musikalischer Vergangenheit verdient die Beachtung nicht nur der Fachkreise, sondern überhaupt des Musikfreundes. Dieser möge nicht glauben, die Sache sei für ihn zu „hoch": In vielen Beziehungen ist ja nicht nur durch die Einleitungen, sondern auch durch allerhand praktische Maßnahmen — unter andern sogar häufig gründliche Neubearbeitungen von Werken — für alle möglichen Verständnishilfen gesorgt. Ein wenig guter Wille gehört natürlich zu aller Vertiefung in ungewohnte Kunstwelten. Möchten die bayrischen Denkmäler das Ihre zur Überwindung des alteingewurzelten Vorurteils gegen die praktische Musikwissenschaft beitragen!



Neue Opern

„Die Schneider von Schönau"[1]

Komische Oper in drei Akten
Text von B. Warden und J. M. Welleminsky
Musik von Jan Brandts-Buys
Uraufführung im Dresdener Hoftheater am 1. April

Von **Friedrich Brandes**

In dem Holländer Jan Brandts-Buys, dessen komische Oper „Die Schneider von Schönau" bei der Uraufführung in der Dresdener Hofoper eine sehr warme Aufnahme fand, lernte man einen kerngesunden und sehr erfahrenen Tonsetzer kennen, von dem für die komische Oper noch Bedeutendes erwartet werden darf. Wenn man das Textbuch von B. Warden und J. M. Welleminsky gelesen hat, rechnet man kaum auf einen inhaltsreichen, ja nicht einmal auf einen amüsanten Theaterabend. Drei dörfische Schneider, sehr tüchtige und entsprechend beschränkte Leute, gehen auf die Freite und werden von einem hübschen übermütigen Vagabunden reingelegt. Gemäß dem Gesetze der berühmten Liebe auf den ersten Blick folgt die schönste und selbstverständlich reichste Witfrau des Dorfes dem hergelaufenen Handwerksburschen zum Altar. Das Glück auf der Walze. Die Personen in diesem Stücke sind teils polizeiwidrig dumm, teils unglaublich vertrauensselig. Ohne diese in vieler Hinsicht beneidenswerten Eigenschaften wäre der glatte Verlauf des auf drei, glücklicherweise kurze Akte ausgedehnten Scherzes nicht denkbar. Wäre nicht der Bürgermeister und Uhrmacher Christian da, um ein bißchen Weltanschauung für den Hausgebrauch in gemütlicher Weise beizumischen, so bliebe die reine Hanswurstposse übrig. Handlung und Text (mit sehr hausbackenen Versen) sind also in hohem Grade anspruchslos. Um so mehr ist der Komponist zu bewundern. Es ist klar, daß er von dem, was ihm vorgesetzt war, zu nichts Erwärmendem inspiriert werden konnte. Ihm als Lyriker Schwäche vorzuwerfen, wäre demnach in diesem Falle verfrüht, wennschon er an einigen Stellen, wie im Uhrenliede des Bürgermeisters, in den Liebeserklärungen des Handwerksburschen und dergleichen, die Gelegenheiten mehr hätte ausnutzen können. Wozu er wohl zu ehrlich war. Dem Unglaubhaften, Scheinhaften der Posse, die das Ganze doch eigentlich ist, entspricht gerade in solchen Momenten eine ironisierende Oberflächenkunst. Wenn es gelang — und es gelang in der Tat —, das Stück aus der Possenniederung in Lustspielhöhe zu bringen und ihm somit einen wirklichen Erfolg zu sichern, so ist das einzig das Verdienst von Brandts-Buys. Wie klar und sicher er aufbaut, ersieht man daraus, daß er eine Nummernoper geschrieben hat, ohne daß der Zuschauer es merkt. Das kommt daher, daß Szene und Nummer (wie etwa die Finales der Mozartschen Opern) organisch zusammenpassen, aufeinanderfolgende Szenen aber auch musikalisch ideenhaft verbunden sind, sodaß kein Riß entsteht. Dazu kommt eine Selbständigkeit der motivischen Erfindung, eine Feinarbeit im Kontrapunktischen und Orchestralen ohne jegliche Überladung, ein sicheres Gefühl für die Führung der Singstimmen im einzelnen und in Ensembles, was alles den gereiften Künstler bekundet. Wenn bei diesem, zum Teil an Wolf-Ferrari erinnernden Stile manches im Orchester übereilt und in den Singstimmen verschleppt erscheint, so mag das teils am Komponisten, teils an der Aufführung liegen. Sonst war diese ganz vortrefflich. Am Schlusse konnten sich der Komponist, der Dirigent Kutzschbach, der besonders verdienstliche Spielleiter d'Arnals, Frau Nast, Herr Plaschke, das Schneidertrifolium usw. häufig vor den animierten Zuschauern zeigen.

[1]) Textbuch und Klavierauszug (Preis 15 Mk.) bei Schotts Söhnen in Mainz—Leipzig.



„Der Richter von Kaschau"[1]

Oper in 3 Akten von Otto Neitzel
Uraufführung in Darmstadt am 31. März

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Seitdem Bizet in einer Erzählung einen glänzenden Opernstoff fand und zu handgreiflicher Deutlichkeit formte, haben sich viele an die Literatur gemacht, aber die Glücklichen, die einen wesentlichen oder gar ähnlichen Erfolg errangen, waren doch eine verschwindend kleine Zahl. So zeigt zum mindesten dieses Kapitel aus der Geschichte des Librettos oft, daß eine lesbare Novelle noch lange kein brauchbares Textbuch abgibt, ja daß an der Behandlung des „großen" Stoffes meistens sonst auch bühnentechnisch gewandte Umformer scheitern. Für Otto Neitzel, der aus Maurus Jokai sich eine Reihe packender Szenenfolgen zusammenschreiben wollte, ergeben sich mancherlei Für und Wider. Gewiß, dramatischen Zug hat sein Buch, und tatsächlich vermag er, ohne sich auf spitzfindige Ausschweifungen einzulassen, drei knappgehaltene Akte mit der nötigen Steigerung zu füllen. Das ist ein Vorzug, wenn wirksame Gegensätze theatralisch seh- und hörbar aufeinanderstoßen, und als Beweis einer an sich schöpferischen Natur achtenswert. Stilistisch gut gemacht, verwirrt die Handlung trotzdem als nicht eben lichtvoller Ausdruck modernen Stilgefühls, der sie, von jeder tiefer moralischen Begründung abgesehen, in bedenkliche Nähe der Veristendramatik stellt. Was Neitzel übersah, ist ein psychologisches Postulat: das Weib der halben Tragödie erleidet Schlimmstes, ohne sich eigentlich schuldig gemacht zu machen. Damit ist ihre unwichtige Rolle gekennzeichnet: Ein allerdings furchtbares Einzelerlebnis treibt im trüben Teich jenes Fatalismus, der seit den Tagen des Schicksaldramas und der durch Wagner absolut erwiesenen Folgerichtigkeit zu einer gewissenhaft aufgebauten Entwicklung nicht mehr verpflichtet. Auch der Name der Oper bleibt deshalb ohne jede symbolische oder auch nur sympathische Bedeutung. Nach Neitzel haben die

[1]) Textbuch und Klavierauszug im Bühnenverlag Ahn und Simrock, Berlin.

„Richter von Kaschau" einfach ins Erbteil ihres Berufs die Aufgabe mitbekommen, Zigeunerweiber zu Müttern zu machen: Wie sie sich auseinandersetzen, als zweie zufällig an die Gleiche geraten, ist das fast unerträgliche Problem des vom Komponisten ernstgemeinten Werkes.

Diese sprunghaft erreichte Analyse zeichnet der Grundriß der Opernhandlung, die die gedruckte Inhaltsbeigabe übrigens wesentlich zu vereinfachen sucht, nun folgendermaßen auf: Kaschau wählt seinen neuen Richter. Die schwankende Wahl wird zugunsten Michaels entschieden. Die „schönste" Frau, die man ihm zuführt, wird ihm nach alter Sitte Brauch wieder entzogen, auch bedrohen äußere Feinde die Stadt. An die Spitze der Bürger tritt sein Freund Josef, der eben im Wahlausgang ihm den Sieg zusicherte. Das alles hindert Michael nicht, ihn nun bei seiner Geliebten, Katherin — denn sie war auch die Figur im heiteren Spiel — schmählich zu hintergehen. Als Josef verkleidet schleicht Michael nachts in ihre Kammer. Sie fällt, ohne den Betrug zu merken, ihm zu und wiederholt so schuldlos, was ihre Mutter, die alte Zigeunerhexe, tat, als sie den alten Richter zum Vater Katherins werden ließ. Zum Glück aller betrogenen Mädchen wacht aber auch im sittlich verdorbenen Kaschau die rächende Hand. Es ist der Hochzeitstag des glücklich heimgekehrten Josef und Katherins. Er entdeckt den um Monate zurückliegenden Betrug. Michael wird nur verhaftet (nicht etwa getötet, man scheint in Kaschau immer noch weitherzig zu denken). Die alte Hexe, die um den Betrug wußte, durch Geld aber sich beschwatzen ließ, zeugt gegen ihn. Katherin aber ersticht sich. Während man ihr ein Schlußgebet spricht, wird Josef zum neuen Richter gewählt.

So ist das Leben! scheint Otto Neitzel lehren zu wollen, wie wenn wir's nicht längst schon wüßten. Und besser! denn es gibt auch Opern genug, die sinnliche Leidenschaft poetisch zu erklären und zu läutern versuchen. Der rohmenschlichen Atmosphäre ist hier aber zuviel Platz gegönnt. Jeder zureichend zwingende Grund selbst zur tragischen Wendung fehlt. Daß Katherin sich tötet, ist ein Zugeständnis in der falschen Richtung. Verlangt die dramatische Fassung des Stoffes Sühne, so hätten der alte Richter sogut wie die alte Hexe und Michael dran glauben müssen. Sind schon die seelischen Beziehungen trotz Freimut und Verständnis, die man der sonderbaren Logik Neitzels gern zugute halten möchte, nicht einwandfrei, so bleibt eine ästhetische Form des Genusses von vornherein ausgeschlossen. Eine gewiß moderne, unverfälschte Spiegelung des Lebens darf nicht in dämonische Unvernunft ausarten. Das ist bühnenwidrig und alles andere als eine künstlerische Prophezeiung.

Die etwas magyarisierte Musik ist nicht so schwach wie ihre unpoetische Vorlage. Sie hat gute Ansätze, deren Entwicklung durch die vernachlässigte Gedanklichkeit des Textes gestört wird. Der Stil ist deshalb sehr ungleich, bald lyrisch-süß, bald gequält-modern. Die Rückwendung zur geschlossenen Form kann ebensowenig die dramatische Kraft und Folgerichtigkeit erkaufen. Wenn die Partitur nicht zerfällt, da sie auch an originalen Gedanken nicht überreich ist, bleibt das ein formales Verdienst rein technischen Könnens, das in der Behandlung des rhythmischen Elements immer interessant wirkt und stellenweise recht hübsch den Humoristen verrät. An eleganten Stellen bevorzugt Neitzel Violin- und Bratschesolis, läßt aber meist der Singstimme die Führung. Wie gesagt, den Eindruck des schlechthin Genialen hinterläßt die Musik nicht, sie hält sich aber in Anbetracht der oberflächlichen Skizzierung des Textes auf anständiger Höhe, wie man es schließlich von einer ausgereiften Persönlichkeit vom Werte Neitzels nicht anders erwartet hat. An geschlossener Form überragt der dritte Akt bedeutend, gesanglich Wertvolles enthält auch der zweite.

Die Uraufführung im Darmstädter Hoftheater kam einer auch nur dramatisch befriedigenden Darstellung des Werkes kaum nahe. In Sachen des Geschmacks genügten allein die künstlerisch hochwertigen Bühnenbilder Prof. Kurt Kempins. Alles andere hielt sich auf sehr mittelmäßiger Provinzlinie. Man hatte anscheinend Besetzungsschwierigkeiten. Das hätte aber die Regie nicht hindern dürfen, in Selbstverständlichkeiten höchst problematisch und dem Dichterkomponisten in der Bewegtheit des Szenenbildes fast alles schuldig zu bleiben. In den Hauptrollen zeigten Anna Jakobs (die Hexe Ulrike), Clementine Feistle (Katherin) und Robert Perkins (Michael) intelligente Aufnahme- und Ausdrucksfähigkeit. Den nicht leichten Anteil des Orchesters verstand der als tüchtig bekannte Dirigent Paul Ottenheimer nicht zu der Wirkung zu bringen, die auf ein völliges Vertrautsein mit dem Geist der Partitur sich allein stützt. Die ungünstigen Begleiterscheinungen vermögen aber nicht darüber zu täuschen, daß dem anwesenden Komponisten auch bei vorzüglichster Première nur ein Achtungserfolg beschieden gewesen wäre. Denn der neue Weg, den uns diese Neuheit führen will, ist noch unklar, und das nur im einzelnen wohl geistreiche Aufflackern einer von innen heraus gestaltenden Persönlichkeit wird kaum ausreichen, um die technischen Mängel, die mir außerdem in dem ganz anders gearteten Naturell des Komponisten mitbegründet scheinen, auf einer künftigen Bühnenlaufbahn auszugleichen.

Rundschau

Oper

Barmen Das Interesse an den Darbietungen der Bühne war auch im Februar gleichmäßig rege. Dazu trug in erster Beziehung ein reichhaltiger Spielplan wesentlich bei. Innerhalb der vier Februarwochen gelangten neun Opern (Lohengrin, Siegfried, Freischütz, Tiefland, Jüdin, Margarete, Rigoletto, Mignon, Troubadour) und zwei Operetten (Fledermaus, Boccaccio) zur Aufführung. Besondere Anziehungskraft erhielten die Vorstellungen durch Mitwirkung tüchtiger Gäste. Frau Boehm van Endert erregte Bewunderung als Elsa (Lohengrin), Frl. Margarete Kahler (Barmen) war eine hinreißende Ortrud. Gut gefiel auch in den lyrischen Partien der Jüdin Hofopernsänger Schubert aus Wiesbaden. Frl. Gericke (Wiesbaden) sang die Recha; ihr Organ klingt in allen Stärkegraden im ganzen Stimmumfang gleichmäßig schön, die Intonation ist stets sicher. Den Titelhelden in „Siegfried" gab der bekannte Heldentenor Fanger (Frankfurt a. M.) mit bestem Erfolge. Auch die einheimischen Kräfte warteten mit manchen hübschen Leistungen auf. Hervorgehoben zu werden verdient: Massalsky (Mime), Theo Werhard (Wotan), Leo Kaplan (Fafner), Frl. Overhoff (Endora in Jüdin) u. a. An Stelle von Boccaccio hätte man eine klassische Operette (z. B. Bettelstudent) setzen sollen; da dieses seichte Machwerk mit Opernkräften besetzt war, denen der leichte Operettenstil fernliegt, konnte den Zuhörern nur ein paar Stunden leichtester Unterhaltung verschafft werden.

H. Oehlerking

Dortmund „Mona Lisa" hat auch bei uns ihre Visitenkarte abgegeben. M. Schillings kann mit dem äußern Erfolg seines Werkes auch hier recht zufrieden sein. Über den Wert der Musik ist man sich einig, verurteilt dagegen wird fast allgemein der kraßrealistische Text. Die Aufführung der Neuheit gereichte unserer Bühne zur hohen Ehre. Direktor Bollmann und Kapellmeister C. Wolfram hatten mit Verständnis und Liebe alles zum schönen Gelingen vorher besorgt: so konnte der Aufführungserfolg nicht ausbleiben. Else Kramm (Mona Lisa), Friedrich Braun (Francesco), Adolf Jäger (Giovanni) vom Düsseldorfer Stadttheater und alle übrigen Mitwirkenden hatten sich in das Werk gut eingelebt und boten

künstlerisch Vortreffliches. Eine besondere Anerkennung gebührt dem Orchester unserer Philharmoniker. Andere Neuheiten der letzten Zeit waren „Der Arzt wider Willen" von Wolf-Ferrari, die Operette „Polenblut" von Nedbal; neu einstudiert kamen heraus Zauberflöte, Lohengrin und die Jüdin. Fr.

Elberfeld Der Februarspielplan gestaltete sich auch im Februar recht interessant. Im Vordergrunde stand ganz das Musikdrama R. Wagners. Tristan und Isolde, Siegfried, Meistersinger und Lohengrin erlebten mehrfache Aufführungen, daneben gab es Fidelio, Freischütz und Carmen. Einer Neueinstudierung erfreute sich Flotows Alessandro Stradella. Glanznummern der Titelrolle waren bei dem lyrischen Tenor R. Stieber gut aufgehoben. Sehr gut vertreten war die dankbare Rolle der Leonore durch Ina Thorsen. Die beiden „Bravi" vertraten die Herren Nies und Faber recht wirkungsvoll. Der „Vormund" fand durch Max Otto in Gesang und Spiel einen tüchtigen Vertreter. Unser Publikum brachte der anmutigen Spieloper ein lebhaftes Interesse entgegen. Der Zuspruch zu den Aufführungen Wagnerscher Werke läßt nichts zu wünschen übrig, auch nicht im zweiten Kriegswinter. Das Theater ist oft völlig ausverkauft, und der Berichterstatter musikalischer Zeitungen erhält erst bei der zweiten oder dritten Aufführung Zutritt. Insbesondere gilt dies für die „Meistersinger von Nürnberg", welche im Wuppertal Wagners beliebtestes Werk sind. Die letzte Vorstellung derselben hatte erhöhte Anziehungskraft durch die Mitwirkung von Karl Armster (Hamburg) als Hans Sachs, Frl. E. Gladitsch (Leipzig) und K. Schröder (Köln) als Walter Stolzing. — Über den Erfolg unserer Bühne bei den Februargastspielen in Holland ist von anderer Seite her für unsere Zeitschrift berichtet worden. Da auch das Schauspiel sich einer liebevollen Pflege erfreut, mußte die Operette im Februar ganz schweigen. H. Oehlerking

---

Konzerte

Elberfeld Professor Haym führte mit der Elberfelder Konzertgesellschaft Mendelssohns „Paulus", den wir hier seit langer Zeit nicht mehr gehört hatten, auf. Durchaus zu billigen sind die vorgenommenen Kürzungen; es waren nicht nur die Choräle, die mit dem Gang der Handlung des ersten Teiles nichts zu tun haben, ausgelassen, sondern auch Chöre aus dem ersten und dem zweiten ganz lyrisch gehaltenen Teil. In dieser Form hinterließ das Oratorium eine einheitlich reichhaltige Wirkung, zumal auch die im Mittelpunkte stehenden zahlreichen, klangvollen Chöre empfindungsreich gesungen und das Orchester mit Hingabe begleitete. Der Solist Paul Knüpfer (Berlin) brachte insofern eine Enttäuschung als sein Gesang (Arie: Gott sei mir gnädig) vertiefte Auffassung und ergreifenden seelischen Vortrag vermissen ließ. Hofopernsänger Karl Erb (München) vereinigt in seinem Tenor alle Vorzüge eines guten Konzertsängers, technische Schulung, gute Aussprache, Glanz der Stimme, gefühlstiefen Vortrag. Frl. Erna Bernthal (Elberfeld) und Käte Schmidt (Berlin) sangen ihre Partien in befriedigender Weise. — Auf einem Solistenabend der Konzertgesellschaft erfreute uns Frau Sigrid Hoffmann-Onègin durch eine Reihe sehr hübsch gesungener Lieder, die zu Zugaben veranlaßten: Du bist Orplid von H. Wolf, Cäcilie von R. Strauß. — Kapellmeister H. Knappertsbusch brachte auf einem Wohltätigkeitskonzert des städtischen Orchesters das Meistersinger-Vorspiel, die Leonore-Ouvertüre Nr. 3. Die melodiösen, klangvollen und farbenprächtigen „Piemontesischen Tänze" von Sinigaglia sowie die Fledermaus-Ouvertüre zu abgeklärter Wiedergabe. Durchgeistigte Auffassung und vollendete Technik zeigte Konzertmeister Frier in der „Romanze. Serenade" von Lalo und den Zigeunerweisen von Sarasate. Den guten Ruf als Sänger bewahrte W. Zilken in „Wotans Abschied". In verschiedenen Sachen von R. Schumann (Fis moll-Sonate), F. Schubert (Moment musical Op. 94,2; Ballettmusik aus Rosamunde), einer neuen Tanzfantasie für Klavier Op. 35 von Julius Weismann bekundete Sascha Bergdolt eine hochentwickelte Technik, während Margarete Cloß-Rücklos ihr gesangliches Talent in Liedern von F. Schubert, H. Wolf, H. Rücklos und H. Haym betätigte. Mit besonderem Nachdruck sei hingewiesen auf den dritten Romantikerabend des Elberfelder Frauenklubs, auf welchem Emil Schennich (Barmen) die Schubertsche Muse theoretisch-praktisch an der Hand der A dur-Sonate, der vierhändigen F moll-Sonate und anderer Werke meisterhaft veranschaulichte. Auf diesem Wege, der hier den Winter über mehrfach erprobt wurde, wird musikalische Volkskultur im besten Sinne des Wortes getrieben.

Anerkennung verdienen auch die gesanglichen Leistungen (Das Lied von der Schlacht — Des Kaisers Leut' u. a.) des Verwundeten-Chores und die Darbietungen der solistischen Kräfte: Else Pieper (Konzertsängerin), Fritz Stein (Heldentenor) u. a. Dem Konzert lag ein reichhaltiges, der ernsten Zeit entsprechendes Programm zugrunde.

Eine zweiteilige Vortragsordnung des Musikabends von Max Otto enthielt eine reiche Fülle gut ausgewählter Lieder und Gesänge von J. Brahms, R. Franz, Händel, Hildach, Schubert, Mendelssohn, Lortzing, Weber, Mozart usw. Was die gesanglichen Leistungen von M. Otto und der Gesangssolisten betrifft, kennzeichnen sich dieselben durch eine vortreffliche Atemtechnik, edle Tongebung und mustergültige Aussprache. Die zahlreichen Darbietungen fanden lebhaften Beifall der Zuhörerschaft. H. Oehlerking

Freiburg i. Br. Im Jahre 1914 gab es weder Konzerte noch sonstige Veranstaltungen. Erst mit Januar 1915 haben wir einige bemerkenswerte Konzerte zu verzeichnen. Wir hörten den trefflichen Pianisten Prof. Schmidt-Lindner aus München, der uns in einer Reihe klassischer und romantischer Werke seine Kunst in vollendeter Weise vorführte. Er spielte u. a. die Walzer von Brahms (Op. 39) in charakteristischer, gelungen illustrierender Weise und erntete damit wiederholten und begeisterten Beifall Auch als Begleiter der in diesem Konzert mitwirkenden Sängerin, Fräulein Ella Becht, einer geschätzten heimischen Kraft, stand Schmidt-Lindner auf voller künstlerischer Höhe. Fräulein Becht sang als beste Leistung den Erlkönig mit vortrefflicher Nuancierungskunst, dann Lieder von Brahms und Robert Franz. Als Neuheit brachte sie ein Kriegswiegenliedchen von Josef Hummel, einem begabten heimischen Tonsetzer, und hatte auch mit dieser Komposition, die ganz reizend gesetzt ist, einen vollen Erfolg. Herr Hummel ist auch der Komponist des vaterländischen Tongedichtes „Der Schwertsegen", zu dem Meister Thoma ein sehr schönes Titelbild gezeichnet hat. Die Komposition selbst zeichnet sich durch ein markiges Erfassen des dichterischen Inhaltes aus. Die Instrumentierung ist farbenreich. Die Aufführung dieses Werkes muß einer Zeit vorbehalten bleiben, in der wir über die erforderlichen Kunstmittel werden verfügen können. Die als ausgezeichnete Pianistin hier bekannte Frau Gräfin Wrangel gab einen Kammermusikabend mit glänzendem Erfolg. Sie spielte unter Mitwirkung der Herren Konzertmeister Kleitz, Röhler und Müllenberg eine Sonate von Bach aus dessen musikalischem Opfer, dann die Kreutzer-Sonate von Beethoven und in künstlerisch vollendeter Weise das Edur-Trio von Brahms (Op. 40).

Der Gesangabend von Hermann Gura brachte Löwe und Schubert. Im ersteren stand der Künstler höher denn als Schubert-Sänger. Vortrefflich unterstützt waren seine Gesänge durch die Begleitung von Leopold Spielmann, dessen feines musikalisches Empfinden die Kunstleistungen des Sängers bestens unterstützte. Drei Denkmäler deutscher Tonkunst fanden im Künstlertrio: Magda Eisele, Willy Heß und Hugo Dechert, im dritten Künstlerkonzert ihre genialen Wiederaufbauer. Im ersten Brahms-Trio erlebten wir eine musikalische Wiedergabe, wie sie in dieser Vollendung nur selten gehört wird. Beethovens Sonate Op. 47 war bedeutend

in der Ausführung, und entzückend wirkte das herrliche Trio im Bdur-Trio von Schubert. Das vierte Künstlerkonzert fand unter Mitwirkung des Geigenvirtuosen Szigeti und Wolfgang Ruoff (Klavier) statt. Szigetis Meisterleistungen begeisterten auch an diesem Abend ein enthusiasmiertes Publikum. Seine unfehlbare Technik, die süße und doch männliche Kantilene, die tiefe Empfindung beim getragenen Spiel und der feurige Vortrag der virtuosen Stücke wirkten bestrickend. Als Künstler ebenbürtig erwies sich Wolfgang Ruoff im Vortrag der Fisdur-Romanze von Schumann, einem Scherzo Cismoll von Chopin und der Hmoll-Ballade von Liszt, die großzügig und allem Virtuosen fernstehend vorgetragen wurde. Seine Begleitungen waren glänzend. Von Quartettvereinigungen hörten wir bis jetzt das Wendling-Quartett aus Stuttgart, das hier immer eine gute Aufnahme findet. Die Herren spielten in ihrem ersten Beethoven-Abend die Quartette Op. 18,5, dann jenes in Cdur und das gigantische Op. 130. Sie hatten mit dieser in allen Teilen bestgelungenen Aufführung einen solchen Erfolg, daß ein zweiter Abend angesetzt werden mußte. Im Dezember v. J. erfreute uns Frau Sigrid Hoffmann-Onègin, die zukünftige Altistin der Wiener Hofoper, durch ihre Meisterleistungen. Die große herrliche Stimme wirkt imponierend in den klassischen Arien: so war die Wiedergabe der Konzertarie von Gluck (in Emoll) eine Meisterdarbietung ersten Ranges. Schuberts Allmacht und die Zigeuner von Liszt standen auf idealer Höhe der Auffassung. Das von Fräulein Margarete Gaede und Julius Weismann gegebene Konzert machte uns mit mehreren neuen Tonschöpfungen Weismanns bekannt. In einer Liederreihe von Schubert bis auf Hugo Wolf bewährte sich Fräulein Gaede als tüchtige Sängerin.

Eine längst beschlossene Tatsache ist endlich verwirklicht worden: Der Freiburger Chorverein ist zu einem Gesamtkunstkörper mit dem städtischen Orchester vereinigt worden. Als Leiter wurde Herr Paul v. Klenau gewählt. In seiner ersten Aufführung im neuen Gewande brachte der Chorverein die Bach-Kantate in Gdur (Gott der Herr), dann das Schicksalslied von Brahms und das imposante Te Deum von Anton Bruckner. Die Zusammenstellung des Chores war, ungeachtet der Kriegszeiten, eine lückenlose: Die Werke kamen in einer vortrefflichen Ausführung zu Gehör. Die Soli waren durch Rosa Hjorth, Lia Autenrieth, Kammersänger Schmedes und Schüller vorteilhaft besetzt. V. E. v. Mussa

---

Noten am Rande

Die „Überzahlung" der Opernsänger in Amerika. Die Große Oper in Chikago, die ihre letzte Spielzeit mit einem Fehlbetrag von einer halben Million Mark abschloß, hat ihre Zahlungen eingestellt. Schuld daran sind die allzu hohen Gehälter der Opernsterne. Infolge der ungeheuren Ansprüche der berühmten Solisten sind die Chorsänger oft schlimmem Elend preisgegeben. Die Chikagoer Daily News schreibt: „Keine Kunst wird in Amerika vom rein geldlichen Standpunkt so hoch eingeschätzt wie die Musik. Weder Maler noch Schriftsteller oder Schauspieler vermochten das Publikum so sehr von ihrem Geldwerte zu überzeugen wie die berühmten Sänger und Sängerinnen. Während die übrigen Künstler das Geld als Mittel zum Zweck betrachten, scheinen die Sterne der amerikanischen Opernbühnen zu der Ansicht gelangt zu sein, daß die Musik nichts weiter als ein Mittel zum Ansammeln von Reichtümern ist. Dieser Umstand hat die Schaffung der durchaus unsozialen amerikanischen Luxusoper herbeigeführt, deren Besuch eigentlich nur noch den Reichen möglich ist. Zum allgemeinen Nutzen und um der Kunst willen müssen wir diese Zustände ändern. Es wird und muß dahin gewirkt werden, daß die Überzahlung der Opernsänger in Amerika ein Ende nimmt."

Wie man in London deutsche Opern aufführt. Kammersänger Leo Slezak erzählt im „Neuen Wiener Journal" einige Episoden aus seiner Bühnenlaufbahn, die ihn auch nach London führte. „Dort sang ich", erzählte der Künstler, „den Lohengrin, die Elsa sang die berühmte Milka Ternina. Bei Londoner Gastspielen wird prinzipiell nicht geprobt. So sah ich also die Ternina nicht eher als bei der ersten Begegnung auf der Bühne. Nachdem ich gesungen hatte: „Elsa ich liebe Dich!" stellte ich mich meiner Partnerin vor, indem ich sagte: „Mein Name ist Slezak!" — „Freut mich sehr, Ternina heiße ich!" — Ich nahm meine Elsa an der Hand und stellte sie den Kollegen mit den Worten vor: „Das ist die Ternina!" — Daß es bei dem absoluten Mangel an Proben in den Vorstellungen nicht immer klappte, wird nicht überraschen. Bei einer Aufführung des „Siegfried" passierte denn auch folgendes: Der Vorhang geht in die Höhe. Felix Mottl sitzt am Pult des Dirigenten und statt daß auf der Bühne Hagen, Gunther und Gudrun beisammen sitzen, sitzt die Gudrun mutterseelenallein und wirft ängstliche Blicke in die Kulisse nach den Herren Hagen und Gunther. Nach einer Weile schiebt sich verlegen Hagen aus irgendeiner Mauer heraus und setzt sich zu Gudrun. Mottl legt den Taktstock hin und brummt ziemlich laut in den Bart: „Sauwirtschaft, lausige!" Noch etwa fünf Minuten dauert die Pause, schließlich kommt Gunther doch herbei und dann ging es los. Das Londoner Publikum genierte solch ein Unfall gar nicht — es war nämlich noch nicht anwesend —; die feinen Leute in London kommen immer erst zum zweiten Akt in die Oper.

Gegen das Zuviel an Kriegsliedern wendet sich eine Verfügung der Königl. Regierung in Posen: Das an sich löbliche Bestreben — so heißt es da —, die Schüler mit den Dichtungen des gewaltigen, das gesamte Volksleben und damit naturgemäß auch die Gestaltung des Unterrichts stark beeinflussenden Krieges bekanntzumachen, führt zuweilen dazu, daß die schönen alten Lieder und Gedichte, die sonst den eisernen Bestand der Volksschule bildeten, in Vergessenheit geraten und dafür gutgemeinte, aber dichterisch minderwertige Gelegenheitsdichtungen eingeprägt werden. Im allgemeinen wird es sich empfehlen, diejenigen Kriegsdichtungen, die für die Schule geeignet sind, nach kurzer, das Verständnis erleichternder Einführung vorzulesen und den Kindern zu überlassen, ob sie das eine oder andere Gedicht, das ihnen besonders gut gefallen hat, freiwillig auswendig lernen und ihren Mitschülern vortragen wollen. Die eigentliche Unterrichtsarbeit wird sich dagegen nach wie vor an das Lesebuch anschließen müssen. Ebenso warnen wir davor, bei der Vorbereitung vaterländischer Schulfeiern zuviel Zeit auf die Einübung neu entstandener, aus irgendeiner Zeitschrift entnommener Tonsätze zu verwenden. Die Teilnahme der Schüler mag dadurch belebt werden, daß bei besonderer Gelegenheit auch einmal etwas gesungen wird, was ihnen nicht alltäglich und abgeschmackt erscheint, aber die Hauptsache bleibt doch, namentlich in einfachen Schulverhältnissen und bei verkürztem Unterricht, daß die guten Weisen, an denen sich schon unsere Väter erfreut haben, im Volke lebendig erhalten bleiben.

Kreuz und Quer

Bern. Im Stadttheater fand die Uraufführung von Hans Hubers Oper „Die schöne Bellinda" statt. Der Text stammt von G. Bundi, Schriftleiter am Berner „Bund", und behandelt das Märchen von Bellinda, deren Treue den in ein Ungeheuer verwandelten ungetreuen Liebhaber erlöst (ein Märchenstoff des Engadins).

Dresden. Der Dresdner Anzeiger berichtet: Der Dresdner Lehrergesangverein veranstaltete vor kurzem in Schandau ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Schandauer Kriegshilfe.

Er sang Chöre von Weber (Gebet während der Schlacht), Kaun (Vor dir bestehen können) und Othegraven (Deutscher Heerruf), Umlauft (Landsknechtslieder von Stiehler), Göpfart (Der Schmied) u. a. Alle diese Werke wurden unter der Leitung von Prof. Friedrich Brandes in bekannter meisterhafter Weise dargeboten. Als Solisten wirkten (am Flügel begleitet von Brandes) mit: Doris Walde (Lieder von Beethoven und Mozart) und Herr Al. Lange (Landsknechtslieder und Zwiegesänge mit Frl. Walde) sowie Käte Preval (gesprochene Dichtungen).

Gumbinnen. (Drittes Konzert der Singakademie.) Hofkonzertmeister Alfred Meyer, erster Konzertmeister am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, gab mit Chordirektor Alfred Lange, dem Dirigenten der Singakademie, in Gumbinnen vor ausverkauftem Hause einen Kammermusikabend. Sie spielten Beethovens Es- und Griegs F dur-Sonate und Werke von Bach (Chaconne), Bruch und Liszt. Beide Künstler wurden sehr gefeiert.

Kopenhagen. Die Alpensinfonie von R. Strauß brachte der Königl. Kapellmeister G. Höeberg heraus, der schnell das geplante Programm der Kapellkonzerte änderte, um dem Straußschen Werk Platz darauf zu geben. Die Aufführung war wohl in betreff der Zahl der Instrumente nicht ganz wie nach der Partitur, sonst fehlte aber nichts von den Geräuschinstrumenten. Der Erfolg war glänzend bei der Première; wogegen eine Wiederholung weniger glücklich ablief; inzwischen hatte zwar auch die Presse ihr im ganzen ablehnendes, zum Teil sehr überlegenes Urteil ausgesprochen. B.

Leipzig. Im Stadttheater wird Richard Strauß' Oper „Ariadne auf Naxos", mit deren Studium schon vor längerer Zeit begonnen wurde, auf Wunsch des Komponisten, der dem Werke eine neue Fassung gibt, vorläufig verschoben, um im Herbst, in unmittelbarem Anschluß an die Berliner Erstaufführung der Umarbeitung, in Leipzig zur Aufführung zu gelangen. Auch d'Alberts Oper „Die toten Augen", die sofort nach der Dresdener Uraufführung erworben wurde und gleichfalls in der nächsten Zeit herauskommen sollte, wird auf Wunsch des Komponisten, der der Leipziger Erstaufführung beiwohnen möchte, in den September verlegt. Dafür werden noch in dieser Spielzeit Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" (für Mitte Mai) und Felix Weingartners jüngst im Darmstädter Hoftheater und im Charlottenburger Opernhause sehr erfolgreich aufgeführte komische Oper „Dame Kobold" vorbereitet, denen sich eine Neueinstudierung von Adams seit vielen Jahren nicht mehr gespielter komischer Oper „Wenn ich der König wär" anschließen wird.

— Kirchenmusikdirektor Ernst Böttcher feierte am 11. April seinen 70. Geburtstag. Böttcher, geboren 1846 in Waltersdorf (Sachs.-Weimar), besuchte von 1860 bis 1865 das Seminar in Weimar und studierte dort unter Prof. Müllerhartung Musik. Von 1865 bis 1874 war er Lehrer in Neumark und Lindenkranz, 1874 wurde er Kantor in Lengenfeld im Vogtl. und leitete dort erfolgreich den Männergesangverein Concordia sowie den gemischten Chor Liederkranz. 1899 wurde er zum Oberlehrer, 1908 zum Kirchenmusikdirektor ernannt, trat 1910 in den Ruhestand und lebt seitdem in Leipzig. Er schrieb eine Harmonielehre, Lieder und Chöre, von denen sein Sängermarsch in weitesten Kreisen bekannt wurde.

München. Adolf Wallnöfer hat ein großes Werk: „Eine Welt-Gottesfeier", nach Worten heiliger Schriften und Dichter, für Soli, Chor, Orchester und Orgel geschaffen, in dessen Inhalt alle Religionen, die einen einzigen Gott verehren, enthalten sind. Das Werk besteht aus den sieben Abteilungen: Moses, Veda, Konfucius, Christus, Koran, Luther, Goethe, und zum Schluß Davidsche Sätze.

Neuyork. Der amerikanische Musikpädagoge William H. Dana ist im Alter von fast 70 Jahren in seinem Geburtsort Warren (Ohio) gestorben. Nach Gymnasial- und Seminarstudien nahm er am Bürgerkrieg in der Unionarmee teil und beendete darauf seine musikalische Ausbildung am Kullakschen Konservatorium in Berlin und an der Königl. Akademie in London. Dann promovierte er an der Neuyorker Universität. Seine musikpädagogischen Schriften handeln über Harmonielehre, Kontrapunkt, Orchestration und Militärmusik.

Neue Bücher

Eugen Schmitz: Musikästhetik (Handbücher der Musiklehre, herausgegeben von X. Scharwenka, Bd. XIII. Breitkopf & Härtel, Leipzig. XVI u. 217 Seiten. Geh. M. 4.—, in Schulband M. 4.50, in Leinen M. 5.—).

Mit steigendem Vergnügen liest man dieses Buch. Die „Handbücher der Musiklehre" des Musikpädagogischen Verbandes werden durch diesen ebenso wie durch den früher hier besprochenen Band von Schaefer um einen wichtigen Teil vermehrt. Um so angenehmer ist dies, als eine instruktive Musikästhetik geringen Umfangs in dieser Art überhaupt noch nicht vorlag, nachdem Olga Stieglitz' Versuch mißglückt war. Schmitz' Werk ist ein Lehrbuch, das musikalisch Vorgebildete, aber mit Ästhetik sonst nicht weiter Vertraute in die Hand nehmen sollen. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint es durchaus wohlgelungen, vor allem in der Einteilung des Stoffes und der Gruppierung der Probleme. Auch das Ausscheiden gewisser allzu verwickelter Einzelfragen, die kurze Behandlung der dem Verfasser fremderen Theorien (Hanslick u. a.) rechtfertigt sich so. Nur der sprachlichen Darstellung möchte man gelegentlich eine etwas größere Lebhaftigkeit und Frische wünschen; nicht nur daß gewisse, vor allem psychologische Grundlagen etwas anschaulicher gegeben werden könnten, auch so mancher Schachtelsatz hätte am Ende vermieden werden können. Die Haltung des Verfassers ist durchgehends die des Psychologen. Sie schließt jegliche Philosophiererei aus, was ebenso dem sachlichen wie dem pädagogischen Werte des Buches zugute kommt, denn einzig die psychologische Behandlung dieses Stoffes vermag gegenüber jedem Problem unmittelbar an das Erlebnis des Schülers anzuknüpfen. Dabei fehlt es keineswegs an begrifflicher Schärfe und auch nicht an der notwendigen Fühlung mit der Sache; etwa 180 Seiten sind der Darstellung der eigentlich musikalischen Gegenstände (Form, Inhalt, Stil der Musik) gewidmet; Notenbeispiele sind nicht gehäuft, aber geschickt und hinreichend verwendet.

Der erste Abschnitt gilt den „Grundlagen der Musikästhetik" und bildet einen trefflichen Abriß der wichtigeren Theorien, eine in ihrer knappen Art dankenswerte Einführung in die Musikpsychologie. Sehr willkommen ist es, daß Schmitz sich in Kapiteln wie „Elemente der Musik und ihre Vermittlung durch das Ohr", „Genießen der Musik" an einen wirklich weitherzigen, in reichem Maße erlebnisfähigen Psychologen wie Lipps anschließt und z. B. begriffliche Engherzigkeiten wie die Einteilung der Gefühle in Spannungs- und Lösungsgefühle von vornherein meidet. Im zweiten Abschnitt behandelt er die „Form in der Musik". Wieder ist die einfache Art der Definition zu rühmen, die ohne allzuviel begriffliche Scheidungen und Diskussionen dasjenige herausstellt, wonach der Lernende vor allem sucht. Wertvoll ist vor allem die Trennung der beiden Formbegriffe: des allgemein-philosophischen (welcher für die Musik „das unmittelbar für die Sinnesempfindungen Gegebene", Töne, Zusammenklänge, Rhythmen umfaßt und mit Recht von Schmitz in der Einleitung behandelt wird) und des „ästhetischen Wertbegriffs" Form, der die ästhetisch apperzeptiblen Tongestalten umfaßt. Die Bedingungen für solche ästhetische Apperzeption werden nun untersucht, fernerhin immer unter psychologischem Gesichtspunkt die einfachen symmetrischen Gebilde mit ihren Verkürzungen und Verlängerungen, dann Sonate, Lied, Rondo usw. Auch Vokalmusik, Programmmusik und verwandte Formen werden so gewürdigt. Der dritte Teil gilt dem „Inhalt der Musik", d. h. in psychologischer Sprache dem „Komplex mit den Tonerlebnissen verbundener, in sie eingefühlter Phantasiegefühle, den wir als Hauptursache des das Musikgenießen ausmachenden Lustgefühls" kennen. Aufmerksam sei gemacht auf die sehr gelungene Abweisung einer allzu großen „Unbestimmtheit" des Gefühls; für jeden Unvoreingenommenen dürfte es einleuchtend sein, daß nur der Lebensfremde in der Musik präzisere Gefühle sucht als im wirklichen Erlebnis, indem er übersieht, daß hier das Gefühl assoziativ bestimmt auftritt, während der musikalische Ausdruck der Assoziation der Gefühle mit Objekten, Willenserlebnissen usw. notwendig entbehrt. Wie an dieser so findet Schmitz an manchen Stellen einen Punkt, Vorurteile geschickt abzubauen und durch methodische Klärung die Selbstbildung zu fördern. Nicht ganz so glücklich scheint mir der Verfasser da zu sein, wo er die Ausdrucksfähigkeit der Melodie behandelt und etwas gar zu ausführlich den Ausdruckswert der Intervalle schildert; gerade was diesen betrifft, ist doch wohl größte Vorsicht geboten; hier kommt alles auf den Zusammenhang, auf die Sprach-

kraft des Künstlers an; ob etwa der Sekundfortschreitung „in besonderem Maße der Charakter des Ruhigen, Gemäßigten, aber auch kräftig Bestimmten“ immer zukommt, ob „alle über die Sext hinausgehenden Intervalle stets etwas Überschwengliches“ haben, ob wirklich die „allgemeine Regel“ gilt, „daß mit der Weite des Intervalls auch die Intensität des Ausdrucks wächst“ — das alles möchte ich nur mit Einschränkungen gelten lassen, die den Wert solcher Lehren wesentlich mindert. Natürlich gibt es immer passende Beispiele. Oft aber auch passende Gegenbeispiele, die dann nicht angeführt werden. Es wäre eine dankenswerte Doktorarbeit, einmal einige Hunderte von Intervallverwendungen aus gefühlsmäßig hinreichend bestimmten Meistermelodien systematisch zu untersuchen. Diese Worte sollen Schmitz' Verfahren übrigens nicht diskreditieren; er selbst will „durch Beispiele lediglich die Methode und die Möglichkeit“ einer musikalischen Sprachlehre zeigen; aber vielleicht wäre gerade im pädagogischen Sinne noch etwas vorsichtigeres Vorgehen möglich gewesen. Auch bei der Besprechung der Harmonie drohen ähnliche Gefahren. Sollten wir nicht nun schon darauf verzichten können, den Durklang „klarer, kräftiger“, den Mollklang „weicher, getrübter“ zu nennen? Sagen wir doch ruhig, daß Worte hier zur Charakteristik nicht ausreichen! Das erste Thema der Cmoll-Sinfonie bezeichnet Schmitz selbst als Ausdruck „kraftvollen Trotzes“ und so manche Durmelodie ist am Ende weicher und getrübter als gar viele Mollfolgen. Auch andere Wortcharakteristiken dieser Art unterliegen Einschränkungen; so dürften etwa doch nicht „alle“ Konfliktrhythmen „geziert“ sein, wie Schmitz meint. Es gibt ihrer bei Beethoven und anderwärts, an denen man das Gezierte vergebens suchen würde. „In harten Tönen liegt ein Ausdruck der Kraft, in leisen ein solcher der Schwäche“, sagt Schmitz (S. 100). Beim besten Willen, dem Verfasser entgegenzukommen, kann ich solche Ausdrucksweise nicht vorsichtig genug finden. Die Wut um den verlorenen Groschen ist wahrlich laut, aber kaum ein Ausdruck der Kraft. Irgend eine leise Melodie stiller Beseligung bleibt von jedem Schwächeausdruck oft weit entfernt. Ein „hartnäckiges“ Piano zeigt oft deutlicher, wo die „Kraft“ ist, als ein noch so lautes Forte. Noch einmal: Schmitz' Darstellung verliert durch solche Einwände nichts an ihrer grundsätzlichen Bedeutung; aber gerade in einem Lehrbuch könnten einschränkende, kritisch stimmende Zusätze gute Wirkung haben. Am Ende des sechsten Kapitels kommt Schmitz auf die Hermeneutik und bietet ein Beispiel davon, wie es Bekker in seinem „Beethoven“ und viele andere vor ihm geboten haben (er stellt Beethovens ersten Satz des Fmoll-Quartetts dar). Es ist hier nicht der Ort, die Prinzipien der Hermeneutik zu erörtern. Vielleicht ist ein einläßlicher Hinweis auf sie in einem Lehrbuch vonnöten; gewiß ist sie belebend, gewiß für den psychologischen Ästhetiker von Wert. Aber ein Hinweis auf ihre unleugbaren Schwächen sollte m. E. trotzdem nicht fehlen. Einwände, wie sie Halm in übertriebener und nicht völlig zureichender Weise vorgebracht hat, weniger „bildhafte“ Analysen, wie sie neben Halm vor allem Schenker mit höchstem Erfolg versuchte, darf und muß wohl auch ein Lernender kennen lernen. Das siebente Kapitel (S. 110 bis 160) stellt sich als eine wohlgelungene populäre Einführung in die Ästhetik der Vokalmusik dar („Inhaltliches Zusammenwirken der Musik mit Schwesterkünsten“). Nacheinander werden besprochen das Verhältnis zwischen „Text“ und Musik, Komponierbarkeit der Texte, Aufgabe der Melodie und der Begleitung, Deklamation, Tonmalerei, Melodramatik, Leitmotivik, Programmusik, Tanzmusik, Pantomimik, Oper und Musikdrama. Auch hier möchte ich manchem Satz eine etwas vorsichtigere Fassung wünschen, z. B. da, wo über Komponierbarkeit gehandelt wird. Doch ist dies vielleicht minder wichtig. Bedeutsamer schiene mir eine Vertiefung des über das Leitmotiv Vorgebrachten, zumal nach der Seite des psychologischen Ausdruckswertes dieses Mittels hin, eine etwas einläßlichere Behandlung des Tanzes (wobei auch die rhythmische Gymnastik zu erwähnen wäre); endlich glaube ich, daß Schmitz' Versuch, die Oper ästhetisch zu „rechtfertigen“, nicht völlig geglückt ist, wie denn diese Rechtfertigung nie anders als durch das Gefühl zwingend begründet werden kann. Besonders die Frage, ob ein dichterisch vollwertiger Operntext möglich ist, scheint mir nicht ausreichend behandelt. Das Verhältnis zwischen Oper und Musikdrama stellt sich entsprechend Schmitz' Beweisführung in der ganzen Opernfrage bei ihm so dar, als ob eine prinzipielle Überlegenheit dieses über jene vorliege. Ich glaube aber, daß für solche Wertverteilung eher die persönliche Stellung als sachliche Momente maßgebend sind. Schmitz führt Wagner sehr oft an, Mozart wenig und Gluck in schiefer Beleuchtung. Wer innerlich diesen beiden näher steht, dürfte mühelos auch ebenso sachliche Momente für ihre und gegen Wagners immanente Ästhetik finden, wie Schmitz sie in umgekehrter Absicht vorbringt.

Der vierte und letzte Abschnitt hat den „Stil“ zum Thema. Auch hier gelingt es Schmitz ausgezeichnet, die noch allzu ungeklärten begrifflichen Streitigkeiten mit einigen Andeutungen zu übergehen und dem Leser sachlich wertvolle und zugleich praktisch aufschlußreiche Einsichten zu vermitteln. Unter „Stilcharakter“ behandelt er die einzelnen Stilarten (besonders einläßlich Objektivismus und Subjektivismus, ferner den Stil einzelner Gattungen, die ästhetischen Kategorien vom Erhabenen und Tragischen bis zum Trivialen). Unter der Überschrift „Stilwert“ gibt er im neunten Kapitel eine kurze und vorsichtige Systematik des Urteils. Endlich enthält ein zehntes Kapitel Bemerkungen über „Stilwert und Vortrag“, die mir nicht hinreichend ausführlich und eindringlich erscheinen wollen. Im einzelnen sei es gestattet, zu erwähnen, daß Schmitz Liszts Mignon-Lied „hysterisch“ nennt, eine wenig sachliche und in einer Ästhetik für Anfänger wohl kaum berechtigte Ausdrucksweise. Auch der Ausdruck, das Häßliche lasse sich als „äußerste, ins Gegenteil verkehrte Modifikation des Schönen“ begreifen, hat doch wohl einige Bedenken gegen sich. Wenn Schmitz das Endziel aller Kunst den „Ausdruck positiven Lebens“ nennt, so genügt das eigentlich für seine Darlegungen völlig. Daß dieser Ausdruck zugleich das „Wesen des Schönen“ sei, ist am Ende nur ein leeres Wort. Nach Erdmanns geistvollen Ausführungen „Das Wort schön und seine Unbrauchbarkeit“ schiene es mir doppelt angebracht, für einige Zeit einmal das Wort aus einer für Anfänger bestimmten Ästhetik auszuschalten. Vermissen werden viele in Schmitz' Buch weiterhin eine Bemerkung über die Stilbestimmtheit eines Werkes durch persönliche Anlagen im Sinne der Rutzschen Theorie. Daß endlich für die geistige Auffassung des Kunstwerks durch den Vortragenden „zunächst die historischen Gesichtspunkte maßgebend“ seien, dieser Satz bedürfte wohl erheblicher Einschränkung. Wenn Schmitz aber gar fortfährt: „Was darunter im einzelnen Fall zu verstehen ist, darüber gibt die Musikgeschichte Aufschluß“, so wird die Mehrzahl der ausübenden Künstler angesichts unserer leblosen Musikgeschichte diese Behauptung kaum ohne skeptisches Lächeln aufnehmen.

Da ich einzelnen kritischen Bemerkungen Raum gegeben habe, sei zum Schluß nochmals ein Hinweis auf den besonderen, in seiner Art einzigartigen Wert des Schmitzschen Buches erlaubt. Als psychologische Musikästhetik, von eindringlicher Sachkenntnis getragen und mit ganz ungewöhnlicher Denkklarheit und großem Geschick durchgeführt, steht es heute unter den einschlägigen Werken in der ersten Reihe. Möge ihr der äußere Erfolg nicht fehlen. W. Sch.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 16/17

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. April 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

„Brüderlein fein" in „Hoffmanns Erzählungen"

Ein musikalisches Zitat

Von **Dr. M. G. Rosenbacher, Hamburg**
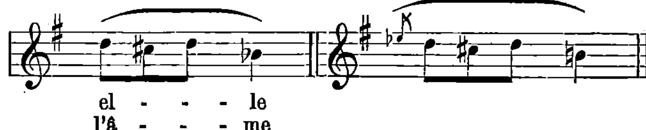
So häufig wie Gedanken aus Dichterwerken zitiert werden, also Gedanken des Dichters, so selten werden Gedanken zitiert, die aus Tönen bestehen, also Gedanken des Komponisten. Zwar kommt es sehr oft vor, daß ein Komponist einen musikalischen Gedanken aus einem bekannten Musikstück in sein Werk übernimmt, um damit eine bestimmte Wirkung hervorzurufen; es sei nur daran erinnert, wie Schumann die Marseillaise in den beiden Grenadieren verwertet. Aber daß ein Komponist ein paar bekannte Noten, deren bekannter Text an eine ähnliche Situation erinnert, in dieser Absicht übernimmt — also wirklich als geflügeltes Wort zitiert —, ist sehr selten. Lanner z. B. zitiert in den „Romantikern" den Freischütz. Auch Offenbach liebte es, und es kommt sowohl in seinem Orpheus wie in der Schönen Helena vor; besonders deutlich im Orpheus, wo es sich zu folgendem Scherz gestaltet: Im zweiten Akt verweigern die Götter Jupiter den Gehorsam, und da dies ein klein wenig an Revolution erinnert, hören wir im Orchester ganz deutlich die ersten Töne der Marseillaise. Völlig unbekannt scheint es aber zu sein, daß ein anderes musikalisches Zitat sich in Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" befindet, nämlich „Brüderlein fein", und doch ist gerade dieses Zitat wert, beachtet zu werden, da es Offenbach wieder einmal von der Gemütsseite zeigt. Es handelt sich um folgendes: In dem Duett zwischen Hoffmann und Antonie, das von der Erinnerung an das gemeinschaftlich gesungene Liebeslied handelt, singt Antonie am Schluß ihrer Verse

La rose nouvelle sourit au printemps,
Las! combien de temps vivra-t-elle?

und Hoffmann schließt seine Antwort mit den Worten

Un rayon de flamme pare ta beauté
Verras-tu l'été, fleur de l'âme?

Der Inhalt des Duetts ist, daß die beiden Liebenden sich für immer verbunden glauben, aber wegen Antoniens Krankheit Befürchtungen hegen. Die Melodie dieser Verse erinnert kaum merklich an „Brüderlein fein"; aber sowohl das Wort „elle" wie das Wort „l'âme" haben ganz deutlich die Noten der Worte „Brüderlein fein", nur mit einer ganz geringen Abweichung im Rhythmus, und beide Male wiederholt die Oboe fast ohne jede Mitwirkung des übrigen Orchesters diese Figur Ton für Ton, nur mit einem Vorschlag davor.



Mit dieser Wiederholung unterstreicht Offenbach das Zitat, damit es ganz deutlich wird. Man braucht nur an die Worte

„Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehn"

und an die Worte

„Einmal muß geschieden sein"

zu denken, um zu sehen, wie wunderbar fein und poetisch Offenbach damit den Tropfen Wermut in den Freudenbecher gießt. Daß freilich das Unglück so schnell hereinbricht und schon in der nächsten Szene mit Dr. Mirakels Erscheinen beginnt, ist damit nicht gesagt; aber das ist ja gerade gut dramatisch gegeben.

In der Partitur findet sich allerdings nicht die geringste Andeutung davon, daß es sich um ein Zitat handelt, und wer etwa nur die Musik zu „Brüderlein fein" kennt, nicht aber den Text, könnte versucht sein, nur an eine einfache Entlehnung zu glauben. Aber Offenbach, der mit reicher musikalischer Erfindung begabt war, hatte Entlehnungen nicht nötig, und wenn man sich die Sache genauer ansieht, muß man zu dem sichern Ergebnis kommen, daß tatsächlich ein Zitat und keine Entlehnung vorliegt. Das ergibt die Geschichte von „Brüderlein fein" selbst und das, was Offenbach davon gewußt hat. Das alles sei in folgendem dargestellt:

Raimund hatte 1826 in Wien sein „Mädchen aus der Feenwelt" aufführen lassen, dessen Untertitel „Der Bauer als Millionär" bekannter geworden ist. Im zweiten Akte begegnet Wurzel, dem Helden des Stückes, eine personifizierte Gestalt, die Jugend, und nimmt von ihm Abschied, indem sie singt

„Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Mußt mir ja nicht böse sein,
Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehn".

Dieses Theaterstück und namentlich dieses Lied ist ungewöhnlich populär geworden, und bevor Offenbach Anfang der dreißiger Jahre als ganz junger Mensch von

Köln, seiner Vaterstadt, nach Paris kam, wird er das Stück oft genug gesehen haben. Raimund selbst gastierte mit seinem Stücke überall in Deutschland. Text und Melodie blieben dann populär, sodaß auch Heine Text und Musik in einer Vorrede von 1837 zum Buch der Lieder ausführlich erwähnt. 1862 erschien dann ein Theaterstück von Haffner mit dem Titel „Therese Krones". Hier werden Raimund und die erste Darstellerin der Jugend, die Schauspielerin Krones, auf die Bühne gebracht. Therese Krones singt das Lied mit dem etwas veränderten Text

„... Einmal muß geschieden sein".
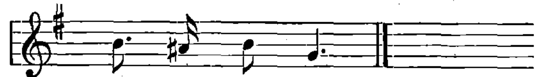
Dieses Stück ist noch in den achtziger Jahren von Marie Geistinger, für die es geschrieben ist, gegeben worden. Auch dieses Stück wird Offenbach viel gesehen haben; denn er war oft in Deutschland und namentlich oft in Wien und mit der Geistinger sehr befreundet. Als Offenbach die Schöne Helena schrieb, dachte er sich in der Titelrolle nicht etwa Hortense Schneider, die sie kreierte, sondern die Geistinger, und es ist daher nicht verwunderlich, daß Offenbach, als er von 1878 bis 1880 Hoffmanns Erzählungen schrieb, die Erinnerung an das Lied bewahrte. Auch bei dem deutschen Publikum durfte Offenbach erwarten, daß die Anspielung sofort verstanden würde, denn das Lied ist damals noch populär gewesen. Daß es noch heute nicht verschwunden ist, beweist Leo Falls einaktige Operette mit demselben Titel. Offenbach hatte zwar die weitaus meisten Sachen für Pariser Theater geschrieben, so auch den Hoffmann. Indes die Wiener Aufführungen waren ihm nicht minder wichtig, und er rechnete stets auch mit dem deutschen Publikum. Daß aber in der Partitur jede Andeutung fehlt, und daß insbesondere nichts davon steht, daß die Stelle hervorgehoben werden soll, hat wohl folgenden Grund.

Offenbach hatte den Hoffmann in der Weise komponiert, daß er den Klavierauszug schrieb und überall Notizen für die Instrumentation beifügte. Mit diesem Klavierauszug leitete er 1880, bereits todkrank, die Proben für die erste Aufführung in der Komischen Oper in Paris. Während der Proben starb er, und sein Freund, der französische Komponist Guiraud, übernahm es dann an Hand des Klavierauszugs, die Instrumentation zu besorgen.

Dieser verstand natürlich die Anspielung nicht. Für die Pariser Aufführung hatte das Zitat aber auch keine Bedeutung, weil die Pariser es nicht verstanden haben würden. Offenbach hatte also bis dahin keine Veranlassung, irgendeine Bemerkung darüber schriftlich niederzulegen. Das konnte ja später bei der Wiener Aufführung oder bei der Herausgabe der Partitur geschehen. Darüber ist nun Offenbach hinweggestorben, und so kommt es, daß von dem schönen Gedanken weiter nichts zu Papier steht als die einfachen Noten. Das genügt aber nicht, um im Theater deutlich zu werden. Im Wiener Hofoperntheater wird sogar die eine Strophe des Duetts stets gestrichen, sodaß das Zitat statt zweimal nur einmal vorkommt. Die dortige Regie hat also gewiß nichts gemerkt. Und in so gekürzter Gestalt ging das Duett auch in den Peterschen Klavierauszug über.

Wegen des schon erwähnten Vorschlags und der Abweichung im Rhythmus ist noch ein Wort zu sagen: Die Musik zu Brüderlein fein ist von Joseph Drechsler, aber es fand sich in Raimunds Nachlaß eine Notenschrift vor, die erkennen läßt, daß das Motiv von ihm selbst herrührt. Der Vorschlag fehlt sowohl in Raimunds Handschrift wie in Drechslers Komposition. Er ist ein Zusatz von Offenbach und offenbar dadurch hervorgerufen, daß Offenbach glaubte, das Lied habe den Vorschlag, und zu diesem Glauben ist er vermutlich dadurch geführt worden, daß die Silbe „Brü" diesen Vorschlag zu verlangen scheint, weil sie mit zwei Konsonanten anfängt. Er glaubte also ganz richtig zu zitieren. Für die Singstimme war ihm dies nicht so wichtig wie für die Orchesterstimme. Denn in der Orchesterstimme sollte offenbar gerade das Zitat liegen. Die Veränderung des Rhythmus besteht darin, daß bei Offenbach die Silben „Brü" und „der" je ein Achtel sind, während bei Drechsler erstere Silbe $1\,^1/_2$ Achtel und demgemäß letztere Silbe ein Sechzehntel ist.

Drechsler:



Merkwürdigerweise stimmt aber Offenbachs Zitat mit Raimunds Niederschrift überein, obwohl er diese unmöglich gekannt haben kann. Ich will hinzufügen, daß ich nach der bei Choudens erschienenen Partitur zitiere; nach dem Manuskript zu forschen, war mir wegen des Krieges nicht möglich.

Es heißt: La musique c'est la fête de la mémoire — und es ist schade, daß die Komponisten so selten dem Gedächtnis Gelegenheit geben, solche kleinen Feste zu feiern.

Vgl. Martinet: Offenbach; Hanslick: Moderne Oper; Raimunds Werke mit Biographie von Klaar (Hesse & Becker).

Aus dem Leipziger Musikleben

Die Gewandhauskonzerte dieses Winters schlossen im zweiundzwanzigsten mit Bruchstücken (Vorspiel und Schluß des dritten Aktes) aus Wagners „Parsifal" und Beethovens neunter Sinfonie. Für die Anziehungskraft der Konzerte ist es bezeichnend, daß der Saal dreimal ausverkauft war: zur Vorprobe (für den Arbeiterbildungsverein), zur Hauptprobe und zur Aufführung. Manchem mochte wiederum die Wahl der neunten Sinfonie bedenklich erscheinen. Aber sind es denn die Völker, denen wir den Bruderkuß mißgönnen wollen? Soweit sind nun alle zur Besinnung gekommen, daß Verachtung und Haß einzig den Führern, den Verführern gebührt. Auch im Frieden sind ja die teuflischen Menschen auszuschließen, wenn wir singen: „Diesen Kuß der ganzen Welt!" Am Schlusse des durchaus harmonisch verlaufenen Abends wurde Professor Artur Nikisch, dessen vergeistigte Dirigierkunst wieder in hohem Grade bewundernswert war, in überschwenglicher Weise gefeiert.

F. B.

Am Kickerlingsberg fand das letzte der Wohltätigkeits-Morgenkonzerte statt. Frl. Gerhardt wurde für ihre Liederspenden feiner und feinster Art nach Gebühr gefeiert, nicht minder Luise Gmeiner, eine Pianistin voll sprühender Lebenskraft und künstlerischer Bildung. Auch eine vornehme Kammermusikspielerin ist sie; die Herren Bartuzat (Flöte) und H. Schachtebeck (Violine) waren ihr in der Cmoll-Sonate aus Sebastian

Bachs „Musikalischem Opfer" ebenbürtige Partner. Frau Schmidt-Ziegler begleitete die Sängerin in feinfühlender Weise. —

In einem orientalischen Abend erregte das meiste Interesse H. L. Kormanns „Odaliske", eine Tanzfantasie, die ihre Uraufführung erlebte. Der Komponist beherrscht als Dirigent wie als Komponist das Orchester, versteht zu malen und weiß auch etwas zu sagen. Rudolf Jäger sang originelle persische Liebeslieder aus der Feder von E. Liebermann-Roßwiese, die viel Anklang fanden. Ebenso wurde Gertrude Langfelder für ihre persischen Gedichte und der geschätzten Sängerin Hansen-Schultheß für ihre Liederspenden reicher Beifall gespendet. Nicht unerwähnt sei die Mitwirkung der verstärkten Kapelle des I. Ersatzbataillons vom 107. Regiment, die unter Herrn Steinbachs straffer Direktion Löbliches leistete. —

Bruno Hinze-Reinhold hatte diesmal seine feinsinnige Gattin Anna Hinze-Reinhold mitgebracht, um mit ihr einige Neuheiten für zwei Klaviere vorzuführen. Eine Passacaglia von Kaun interessierte durch ihre gediegene Arbeit, ein Stück von W. v. Baußnern, „Gruß an Wien" genannt, bringt ein hübsches Thema und manche gut gelungene Variation, klingt aber im ganzen merkwürdig grämlich. Gespielt wurden diese beiden Novitäten ausgezeichnet. Hinze-Reinhold trug außerdem noch eine Anzahl Nummern von H. Kaun vor in seiner bekannten durchaus soliden und verständigen Art, das Klavier zu spielen. Den Schluß des Abends bildete der Vortrag eines Trios für Klavier, Klarinette und Cello von Wilhelm Berger, ein Werk, das man zum ersten Male hier hörte und recht bald gern wieder hören möchte. Was dieses Trio, an dessen Ausführung die Herren Hofmusiker Rosé und Weise sich mit fein künstlerischem Geschmack beteiligten, bietet, ist ein freundliches, wechselvolles Bild reinster Musik, einer Musik, die, gegen jede poetische und philosophische Bedeutung protestierend, in Behagen sich selbst zuzuhören scheint. —

Vor einigen Tagen die Johannispassion und eine Woche später die nach dem Evangelisten Matthäus — mehr können die Bach-Freunde nicht verlangen. Beide Passionsmusiken sind sich nach Inhalt, Anlage und Durchführung vollkommen ähnlich: der gleiche Wechsel epischer, lyrischer, dramatischer Momente aus der Leidensgeschichte des Herrn; vom Evangelisten erzählt, von den biblischen Personen handelnd dargestellt, von der idealen Gemeinde andachtsvoll betrachtet. Mit Unrecht bezeichnet man vielfach die Johannispassion als das schwächere Werk. Allerdings bewegt sie sich nicht in so großen Dimensionen, arbeitet nicht mit so gewaltigen Mitteln wie ihre Schwester, aber im Kern, in der Kraft und Tiefe, im Reichtum und in der Beweglichkeit der musikalischen Phantasie steht sie ihr gewiß nicht nach. Prof. Karl Straube hatte mit dem Bachverein, dem durch die Herren Fest (Orgel) und Mehrmann (Klavier) unterstützten Gewandhausorchester und einer Gruppe trefflicher Solisten das schöne Werk prachtvoll herausgearbeitet. Die Chöre saßen ausgezeichnet und allenthalben wurde mit wahrer Herzensbegeisterung und Hingebung an die Sache musiziert. Den Christus sang Dr. Rosenthal überzeugend, die Sopranarien Frau Helling-Rosenthal mit keuschem Adel. Frl. Marta Adam traf den rechten Passionston vor allem in der Arie „Es ist vollbracht"; die schwierige Aufgabe des Evangelisten löste der Tenorist Ludwig Ruge mit überraschender technischer Glätte und innerem Gefühlsleben. Niels Rudolf Gade wurde den kleineren Baßpartien in durchaus lobenswerter Weise gerecht. —

Télémaque Lambrinos Chopin-Abend im Kaufhaussaale erbrachte dem Künstler den gewohnten Erfolg. An seinem Spiele schätzen wir als etwas Besonderes den Anschlag; nur wer den vollen Ton gleichsam mit der ganzen Wurzel aus dem Instrument herauszuholen vermag, der wird den ganzen vollen Eindruck machen, sei es im Sturme des Presto oder im langgezogenen Sang des Adagios. Wie Lambrino Chopin spielt, ist bekannt: immer schön und klangvoll. Ob Chopins feine, doch etwas krankhafte Empfindung, die allerdings zu der Willkür des Tempo rubato direkt verleitet, gewinnt, wenn man ihr süßträumendes Halbdunkel in taghelle Beleuchtung rückt? Eine Frage, die nur das Empfinden beantworten kann. Es war der vierte erfolgreiche Abend Lambrinos in diesem Winter. —

Der Lieder- und Duettenabend von Eva Katharina und Hans Lißmann sicherte dem frisch und herzig singenden Geschwisterpaar einen Erfolg, der durch verdiente Hervorrufe und zahlreiche duftende Spenden besiegelt wurde. Beide verstehen nicht nur zu singen, sondern aus ihrem Gesange spürt man auch die Schwingen der Psyche. Daher die unmittelbare, befriedigende Wirkung. Der anschmiegsame Begleiter am Flügel Dr. G. Göhler kam zu Worte mit seinen Indischen Liedchen und mehreren prächtig gearbeiteten Sesenheimer Goethe-Liedern. Erwähnt zu werden verdient noch die Mitwirkung des trefflichen Klarinettisten Kunath vom Gewandhausorchester.

Edmund Fischer aus Hamburg ist ein tüchtiger, namentlich technisch wohlgerüsteter Pianist, wie er gleich im Vortrage des von Stradal für Klavier gesetzten D moll-Orgelkonzertes von Friedemann Bach (oder Vivaldi?) zeigte. Sein Spiel hat nichts Zerflossenes oder Verschwommenes, sondern ist scharf und durchsichtig wie eine Bleistiftzeichnung. Brahms' Jugendwerk, die F moll-Sonate, und Schumanns „Karneval" gaben ihm weiterhin Gelegenheit, ein gutes Können zu entfalten. Er besitzt aber auch die Fähigkeit, musikalisch zu denken und zu fühlen. Der starke Fittich des Genius freilich, der aufstürmend den Hörer mit sich fortreißt, trägt sein Spiel zur Zeit noch nicht; doch mit den Gefühl einer gewissen Befriedigung hört man ihm zu. —

Im Königl. Konservatorium begannen Anfang des Monats die um Ostern üblichen Prüfungskonzerte. Am ersten Abend taten sich im Klavierspiel Hedwig Kuntze aus Leipzig und Ida v. Przychowski aus Erfurt hervor. Erstere spielte sehr gut den ersten Satz aus Bachs D moll-Konzert, letztere mit Sauberkeit und Empfinden den Eingangssatz zu Beethovens B dur-Konzert. Haydns Cellokonzert trug Margarete Hopfer aus Halle a. S. geläufig und geschmackvoll vor. Ausgezeichnetes bot Margot Hasse aus Breslau mit dem außerordentlich exakt und tonschön wiedergegebenen ersten Satz aus Beethovens Violinkonzert. Charlotte Döscher aus Gera sang eine Arie aus Bruchs „Odysseus" mit vortrefflicher Aussprache und angenehm klingender Stimme; Frieda Dreizner aus Leipzig war recht glücklich im Vortrage einer Arie aus „Achilleus" von Bruch, die sie mit gut gebildetem Organ und innerem Leben interpretierte. Die Begleitung führte das Zöglingsorchester unter Prof. Sitts anfeuernder Leitung sicher aus.

Der zweite Abend wurde mit einer Komposition von einem Enkel Gades, Niels Rudolf Gade aus Kopenhagen, einer gut gearbeiteten und gedankenreichen Sonate für Klavier und Violine in H moll eröffnet. Gade zeigte sich weiterhin als trefflicher, geschulter Sänger, dessen schön gefärbter, weittragender Baßbariton in Brahms' „ernsten Gesängen" sehr zur Geltung kam. Er sang diese Lieder mit regster innerer Anteilnahme. Eine andere Komposition aus der Feder von Elisabeth Knauth aus Leipzig interessierte durch klare, gediegene Arbeit. Nach Seite des Inhalts bot das Streichquartett allerdings fast nur Bekanntes. Eine anmutende Sängerin ist Maria Leinigen aus Leipzig, welche Lieder vom alten N. Hasse, Schumann und d'Albert ganz reizend vortrug; in ebenso niedlicher und zierlicher Art fand sich Margarete Kruspl aus Iglau mit einer Arie aus „Undine" ab. Mit Schuberts „Allmacht" hatte Selma Hurwitz viel Erfolg. Ihre Stimme hat Volumen und gesunde Kraft, der Vortrag war durchdacht und innerlich belebt. In die Klavierbegleitung teilten sich Beatrice Cramme aus Markneukirchen und Hans Beltz aus Schwerin. Das Streichquartett spielten sehr sauber Margot Hasse aus Breslau, Fritz Graupner (Leipzig), Emil Luh (Kukan bei Gablonz a. N.) und Kurt Kayser (Bromberg). Die Gadesche Sonate führten der Komponist und Helene Reitz aus Burgdorf (Schweiz) vor.

Am dritten Abend erweckten Elisabeth Knauth aus Leipzig mit ihrem sauberen, feindurchdachten Bach-Spiele (erster Satz aus dem D moll-Klavierkonzert), Erika Marchand (Leipzig) mit der trefflichen, technisch geglätteten und innerlich warmen

Wiedergabe des G dur-Konzertes von Beethoven und Marie Hellmuth aus Cassel mit der frischen, beherzten und sicheren Art, wie sie Liszts A dur-Klavierkonzert anfaßte und zu Ende führte, viel Freude. Gleicherweise hatte man Wohlgefallen an dem schönen, gesund empfundenen Gesang (Arie aus „Odysseus" von Bruch) von Frieda Schubert aus Annaberg und an dem kernfesten, technisch reifen Violinspiel (erster Satz aus dem Beethoven-Konzert) von Leny Reitz aus Burgdorf (Schweiz). Hedwig Kuntze (Leipzig) sang „Die Kraft versagt" aus „Der Widerspenstigen Zähmung" mit sorgsam gebildeter Stimme und innerer Beweglichkeit. Die Vorträge begleitete das Schülerorchester unter Prof. Sitts Führung sehr sicher. E. M.

Webers komische Oper „Die drei Pintos"[1]) brachte das Leipziger Stadttheater neueinstudiert heraus. Wie bekannt, ist sie vor etwa 30 Jahren von Webers Enkel und dem damaligen Leipziger Kapellmeister Gustav Mahler nach dem Textbuche von Theodor Hell und Weberschen Hinterlassenschaften zusammengestellt worden, und zwar mit bewundernswertem Geschick. Einiges ausgenommen, z. B. den ersten Teil der Zwischenaktmusik, erklingt echter oder doch kongenial nachempfundener Weber. Mag er, besonders im dritten Akte und am meisten im Finale des ersten Aktes, etwas schwächlich und schablonenhaft erscheinen, im ganzen ist es doch ein Hochgenuß, wenigstens für den Musiker, diesem Werke, in dem volkstümlich romantische Stimmung, prächtige Einfälle drastischen Humors und kunstvolle Verarbeitung zusammenklingen, zuzuhören. Diejenigen Opernbühnen, die Musikdramaturgen haben — was bis jetzt merkwürdigerweise nur selten der Fall ist, sonst erlebte man nicht so aussichtlose Uraufführungen an den besten Theatern —, könnten in den „Drei Pintos" das dankund gangbarste Stück finden. Vor allem müßten die Dramaturgen wissen, was musikalisch zu streichen oder einzurichten ist. Denn Mahler war zwar sehr tüchtig, aber ebenso eigensinnig und selbstgefällig, ein überaus beschneidenswerter Mann. An der Aufführung hatten das größte Verdienst Georg Marion als Spielleiter und Kapellmeister Bernhard Porst. Das Zusammenspiel war in beiderlei Hinsicht vortrefflich geraten. Als Vertreter der Hauptrollen sind Hans Müller, Ernst Possony, Hans Lißmann, Luise Modes-Wolf, Else Schultz-Dornburg, Ernst Wachter und Walter Elschner zu nennen. Die Herren waren durchschnittlich besser. Der Erfolg der Neueinstudierung verspricht eine Reihe von Wiederholungen. F. B.

[1]) Klavierauszug bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Ich habe früher einmal über die Triplizität unserer Konzertereignisse gescherzt, ein Spaß, zu dem hier fast jede Konzertwoche Veranlassung gäbe. Jetzt scheinen die Pianisten von dieser Dreifaltigkeitssucht erfaßt worden zu sein: nachdem sie sich neulich auf Beethovens D dur-Sonate Op. 10 verschworen hatten, stürzten sie sich jetzt auf Schumanns Carneval. Er wurde von Edmund Schmid, Alfred Höhn, Leonid Kreutzer und Karin Dayas zum besten gegeben. Jedesmal geriet er anders, aber Schumann würde wohl keinem sein Placet gegeben haben. Und Carl Reinecke, der Unvergeßliche, auch nicht. Die gegenwärtige Pianisterei marschiert auf Abwegen. Objektive Unterordnung unter die Absicht des Komponisten und die spezifische Klavierschönheit sind dahin. Im allgemeinen wenigstens. Daß sie als Ausnahme noch vorkommen, zeigte uns Teresa Carreño, deren Konzert mit dem Philharmonischen Orchester das eigentliche Ereignis der Woche war. Das Spiel dieser eminenten Frau ist kongeniale, aber treueste Nachdichtung, die den verschiedenartigsten Werken klassisch vollendet gerecht wird; ihr Anschlag bald heroisch groß, bald traumverloren, voll zartester Poesie, stets aber schön und durchdrungen von seelischer Wärme; ihre Technik ein Wunder mühelosen Spieles. Tschaikowskys B moll-Konzert, Chopins E moll-Konzert und Liszts Es dur-Konzert bildeten das gewaltige Programm. Hier wurden alle die Vierzehn (!) geschlagen, die das Lisztsche Werk in dieser Berliner Saison gespielt hatten, und zwar auch gewisse „Hauptschüler" Liszts. Da ging keine Oktave in der gefürchteten Eingangsstelle daneben, da kam die ganze glänzende Phantastik des eigentümlichen Großmeisters zum restlosen Ausdrucke. Und von Chopin blieben jene ewig schwankenden Rubatogestalten ferne, die der nervöse Tondichter beim Stundengeben immer durch den Ruf „Takt, mehr Takt!" zu verscheuchen suchte. Hier fand man dieses heute so mißverstandene Rubato endlich einmal wieder auf das richtige Maß reduziert. Die Romanze und der langsame Satz im Tschaikowskyschen Werke entfalteten die intimsten Reize, deren die Klavierpoesie überhaupt fähig ist — kurz, man kam wieder zu der Überzeugung, daß Frau Carreño gegenwärtig die alles überragende Klaviergröße ist. In ihrem Spiele erlebt man noch das goldene Zeitalter dieser Kunst, das sonst mit Liszt und Rubinstein ins Grab sank.

Ein außergewöhnliches Ereignis lag auch in dem Konzerte unseres Violoncellisten Eugen Sandow vor. Der ausgezeichnete Künstler, der lange Jahre der Königl. Kapelle angehörte, tritt fast nur noch als Kammermusikspieler auf. Jetzt bewog ihn aber sein 50jähriges Künstlerjubiläum, sich auch einmal wieder im Solospiele großen Stiles hören zu lassen. Und da zeigte sich schon im Programme der echte, ernste Musiker: Robert Schumanns nicht gerade populäres Konzert Op. 129 und Carl Eckerts Konzert Op. 26 (D moll) waren dessen Hauptnummern. Dieses Werk des einstigen Berliner Hofkapellmeisters verdient das Schicksal der Ignoranz, das man ihm gemeinhin bereitet, nicht. Musikalisch frisch, auch in der Instrumentation, gibt es dem Violoncellisten vollauf Gelegenheit, sowohl seine Technik wie auch eine schöne Kantilene zu entfalten. Der erste Satz und das melodietiefe Andante hängen zusammen; das Finale ist ein temperament- und charaktervolles Rondo à la Cosaque. Der Jubilar hatte großen Erfolg damit. Zwischen seinen Vorträgen ließ sich auch seine Gattin Adelina Sandow-Herms wieder öffentlich hören. Sie war einst eine unserer gesuchtesten Konzertsängerinnen und ist jetzt eine ebenso gesuchte Lehrerin. In ihren Liedervorträgen, die sich von der jetzt herrschenden Einseitigkeit der Auswahl emanzipierten, bewunderte man nicht nur die tadellose Künstlerschaft, sondern auch die Schönheit, die die Stimmittel noch auszeichnet. So hielt man in diesem Konzerte gerne von der ersten bis zur letzten Note durch.

Die Königl. Kapelle hatte ihr achtes Mittags- und Abendkonzert, und in beiden ein volles Theater. Das Programm war sehr hübsch arrangiert: Schumanns Manfredouvertüre, Mendelssohns Sommernachtstraummusik, Mozarts Konzertsinfonie für Violine und Viola, Beethovens vierte Sinfonie. Hier gibt's immer viel fürs Geld. Am interessantesten war Mozarts Werk, wenn es auch in Berlin keine Seltenheit ist. Das große Genie zählte erst 22 Jahre, als es dieses wunderbare Meisterstück schuf, und brauchte dazu im Orchester an Bläsern nur zwei Oboen und zwei Hörner. Merkt's euch immer wieder, ihr modernsten Gernegroße! Die Aufführung geriet unter Rich. Strauß wundervoll. Dessau und Gentz hatten sich der Prinzipalstimmen mit künstlerischem Behagen angenommen. Ein neuer, sehr begabter Dirigent tauchte in Ludwig Rüth aus München auf. Auch dessen Programm war gut entworfen und dabei sehr anregend: nach Brahms' allerdings hier nun xmal gehörter F dur-Sinfonie kamen ein Orchesterlied von

Pfitzner, Variationen von dem kürzlich heimgegangenen Iwan Knorr und drei Burlesken von Anton Beer-Walbrunn zu Gehör. Hier muß außer Brahms das Knorrsche Werk einzig und allein gepriesen werden. Durch und durch echt musikalisch empfunden und konstruiert, meisterhaft in der Arbeit und höchst vollendet, klar und bedacht in der Palette! Das anziehende Thema dieses Op. 7 ist ein ukrainisches Volkslied. Allgemein wurde bemerkt, daß es eine schwere Unterlassungssünde gewesen sei, eine solche Schöpfung erst jetzt, da ihr Schöpfer ins Grab gebettet wurde, ans Licht zu ziehen. Daß das geschah, ist ein zweifelloses Verdienst des jungen Dirigenten. Auch die beiden andern von ihm importierten Neuheiten hörten wir interessiert an. Sie taugen aber wenig. An Pfitzners Lied ist das Gedicht — „O könnt' ich mich niederlegen" von Eichendorff — das beste. Die Gesangspartie, für die der Münchener Baritonist Walther Sedlmayr seine prächtigen Stimmittel vergebens einsetzte, erschien durch jene fade Deklamierschablone gepaust, die ebensogut vom modernen Herrn Müller oder Schultze gehandhabt worden sein könnte. Und wo die Geschichte am Schlusse davon abweicht, verfällt sie in eine andere, in die der abgenutztesten Banalität. Im Orchester aber geht's wüst zu; da wird der Menschenstimme vollends der Garaus gemacht. Mit Beer-Walbrunns drei Burlesken aber wußte man ganz und gar nichts aufzustellen. Wer kennt Ruederers Wolkenkuckucksheim, nach dem sie komponiert sind? An sich aber vermag die reine Instrumentalmusik weder burlesk, noch ironisch (R. Strauß), noch drohend (idem), noch ähnliches der Art zu sein. Mit Text oder gar mit der Bühne liegt ja die Sache anders. Das Orchester aber ist hart und spröde behandelt; auch sonst nichts vorhanden, was für die Sache einnähme. Mit der Farbe treibt der Komponist eine große Verschwendung: zur Erreichung seines Zweckes würde oft die Hälfte genügt haben. So muß ich für meinen Teil dieses Werk des wohlgeschätzten Münchener Akademielehres ablehnen. Als dritten Sinfoniekonzertes gedenke ich heute nur noch des letzten der Gesellschaft der Musikfreunde. Da war aber nichts Besonderes im Werke: Ernst Wendel gab Haydn, Brahms und Wagner, und zwar in den alltäglichen Photographien.

Gehen wir nun zur Kammermusik über!

Da schloß das Streichquartett Gabrieles von Wietrowetz seinen Brahmszyklus ab. Es wurden die beiden Streichsextette gespielt. Der verewigte Tondichter würde sich über diesen Zyklus gefreut haben, mag auch manches darin nicht so vollendet ausgefallen sein, wie es der hier waltende ernste Musikgeist wohl gewollt hat. Steht hier nun immerhin der Kritiker beifallsfreudig da, so mußte er sich von einem Kammermusikabende, den Eugen d'Albert gab, um so heftiger abwenden. Da wurden Schuberts Forellenquintett, Brahms' F moll-Quintett und dazwischen Beethovens Sonate appassionata geschunden. Nach dem, was der einstmals so große Pianist neulich an jenem Abende gesündigt hatte, wo er den taktstockdilettierenden Kritiker Leopold Schmidt so Takt für Takt aus dem ohnehin losen Sattel hob, war man hier freilich von vornherein auf nichts Gutes gefaßt. Doch Eugen d'Albert ist auch in seiner Glanzperiode kein echter und guter Kammermusikspieler gewesen. Dazu fehlte ihm die Gabe der Neben- und Unterordnung. Glücklicherweise bin ich mit diesem Urteile in der hiesigen Kritik nicht allein, wenn es da auch immerhin Leute gibt, die berühmten Namen willen- und kritiklos gegenüberstehen. Entgegen dem sich hier gebarenden modernen Überpianistentume erlebte man nun am selben Abend noch das Unterextrem, indem Alice Ehlers einen „Kammerabend" (!) gab, wo sie ihrem Publikum auf einem vorsündflutlichen Cembalo die Ohren vollklimperte. Ich erwischte gerade noch ein Haydnsches Trio, das wie eine Karikatur klang. Das Spiel der Konzertgeberin machte in seiner naturgemäßen Seelen- und Tonlosigkeit einen abstoßenden, geradezu affenhaft-behenden Eindruck. Da sind einem die Zitherklimperer im Gebirge noch musikalisch angenehmer. Haydn starb zudem erst 1809, also zu einer Zeit, wo jene Drahtstiftkommoden überwunden waren. Er würde wohl gedankt haben, sich seine Trios noch auf dergleichen anzuhören. Diese Originalcembaloklimperei ist aber für Leute, die es auf dem Pianoforte zu nichts Rechtem gebracht haben, das beste Mittel, um Künstlerschaft vorzutäuschen und Beachtung zu finden. Alle die Probleme der hohen Technik des modernen Pianisten, dessen Anschlagskünste und vieles Weitere, was nur in jahrelanger sechs- bis achtstündiger Tagesarbeit errungen werden kann, fällt weg, und auch rein musikalisch begnügt man sich, von polyphonen Geistern wie Bach abgesehen, mit der Literatur, die die geistige Nahrung unseres Kindesalters war. Aber die Mode und die Suggestion der Musikhistoriker machen hier den Kohl fett. Und dann die äußeren Zutaten. So war am genannten Abend der Hörerraum so dunkel, daß die Leute ihre Programme nicht zu lesen vermochten, die Bühne aber hell wie in einer Wagnerschen Oper. Besser wäre noch gewesen, Frl. Ehlers hätte ein zeitgemäßes Kostüm angezogen und auch ihren Partnern Allongeperücken auf die Köpfe gestülpt. Dann würde Bach auf das Publikum noch tiefer (?) gewirkt haben. Liszt empfahl uns einmal in der Stunde für ein gewisses Stück bengalische Beleuchtung. Sein mephistophelisches Lächeln erschien mir auch über jenem Cembalogeklimper.

An den Gesangsabenden traf man schon wieder die Königl. Opernsängerin Cläre Dux. Das wird nun langweilig, denn so oft man diese sogenannten großen Bühnenstimmen in dem feineren Milieu des Konzertsaales hört, desto mehr hört man auch die Mängel in ihrer gesanglichen und musikalischen Bildung. Im Konzertsaale werden sie nicht durch Spiel und Szene verdeckt, wird die Aufmerksamkeit des Hörers ganz auf den Ton und die Vortragsfeinheit konzentriert, die im Theater, wo so gesungen werden muß, daß die Leute auf den hintersten Plätzen des „höchsten" Ranges auch noch was zu hören kriegen, vielleicht gar vom Übel ist. Da stand die Königl. Opernsängerin Birgit Engell allerdings als besondere Ausnahme da, denn ihrer glänzenden Sopranstimme merkte man auch im Konzertsaale keine Schwächen an. Sie sang allein oder mit dem bekannten Konzerttenoristen Ludwig Heß zusammen Duette. Das war übel, denn die beiden Stimmen passen nicht zueinander. Die des Sängers, die stellenweise schon recht ruinenhaft ist, fiel gar zu sehr gegen die der Sopranistin ab. An der Spitze des Programmes standen zwei Kammerduette von Händel und eins aus seiner Oper Floridante. Da diese echte Belcantomusik genau auf die italienische Textunterlage und ihre Vokale zugeschnitten ist, war es ein Fehler, sie in deutscher Übersetzung zu singen. Unter den übrigen Nummern waren drei Duette von Vollerthun neu. Sie sind ungewöhnlich, geben sowohl den Singstimmen wie dem modernen Ausrüstungsapparate die Ehre und nehmen sich sonst wie gutgeratene Opernstudien aus. Die weiten Melodienbogen, die kanonische Art des Stimmenzuges und ihr effektvolles Zusammengehen an deutlich unterschiedenen Höhepunkten neigen sich glücklich der älteren Opernart zu. Sehr leistungsfähigen Stimmen kann die Berücksichtigung dieses nummerlosen Opus wohl zugeraten werden. Als Texte dienten Michelangelos Sonett Beati voi, ein „Zwiegespräch im Schilfe" von St. George und ein altdeutscher Liebesreim. Im übrigen harrt von Vollerthun eine Oper in Kassel der Aufführung, von der Robert Laugs im Winter 1914/15 ein Fragment im Berliner Konzertsaale an die Öffentlichkeit brachte. Nach den besagten Duetten sind wir auf selbige gespannt geworden.

Wenn ich letzthin behauptete, daß das eigentliche Chorleben weniger die beiden immer genannten Vereine Singakademie und Philharmonischer Chor ausmachten, so wurde das durch die letzten Ereignisse abermals erhärtet. Die oratorischen Aufführungen der nicht etwa kleinen, aber weniger nach außen hin renommierten Chöre waren so gediegen und sorgsam vorbereitet, daß sie in jeder anderen Stadt als dem großspurigen und doch nicht im gleichen Maße intelligenten Berlin als Ruhmessäulen des Musiklebens genannt werden würden. Ich gedenke da zunächst einer abermaligen Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem, die John Petersen mit seinem Akademischen Chore und dem Philharmonischen Orchester

unternahm. Er stand dabei in der vernünftigen, aber immerhin ausnahmsweisen Meinung, daß das Werk für einen Konzertabend genug sei und selbiger nicht durch weitere Beigaben auf das übliche Zeitmaß von zwei Stunden und mehr heraufgeschraubt zu werden brauche. Das kam der schönen Tondichtung und ihren Hörern wohl zu statten. Die Chorleistungen waren vortrefflich, sattelfest auch in den Fugensätzen und überall klangschön. Da der Chor nicht zu groß ist, kam auch der in ihn hineinverwebte Orchesterklang zur Geltung, und man vernahm endlich einmal wieder die berühmte Fuge über dem langen Orgelpunkt D so, wie es sich der Komponist gedacht haben mag. Fernerstehenden muß dabei gesagt werden, daß man da in Berlin sonst nur eine laut schreiende, gewaltige Chormasse und vom Orchester gar nichts hört, jedenfalls so wenig, daß es ohne Klangeinbuße ganz pausieren könnte. Als Solisten waren Frau Stronck-Kappel aus Barmen und Johannes Meschaert angezeigt. Letzterer sagte, was stets in solchen Fällen eintrifft, ab und wurde durch Anton Sistermans ersetzt. Frau Stronck-Kappel war uns neu. Ihr schöner, glanzvoll strahlender und wohlgebildeter Sopran fand allgemeine Bewunderung. — Weiter gedenke ich nun der Aufführung von Händels Samson, die Heinrich Pfannschmidt mit seinem Chore und dem Blüthnerschen Orchester unternahm. Auch hier löste der Chor trotz des Umstandes, daß sein Gründer und Leiter seit Beginn des Krieges in der grauen Uniform steckt, seine Aufgabe so, daß er dem klassischen Meister so gut wie nichts schuldig blieb. Leider hatte man als Konzertlokal die Kirche, wodurch ein Chor mit Orchester ja immer in Nachteil gegen die Aufführungen in der Philharmonie, Singakademie, Hochschule oder im Blüthnersaale, wo allerwärts große Orgeln zur Verfügung stehen, kommt. Solistisch waren die Damen Elsa Laube und Hilde Ellger sowie die Herren Alfred Goltz und Felix Lederer-Prina mit bestem Erfolge tätig. — Als Dritten im Bunde führe ich endlich Fritz Steineck mit seinem Chore an. Er führte unter Hinzuziehung des Philharmonischen Orchesters unseres Kgl. Akademiemeisters Friedr. E. Koch Oratorium „Von den Tageszeiten" auf. Hier sangen Marie v. Goetz, Hilde Ellger, Leo Gollanin und Hermann Weißenborn die Soli. Zu den vier Legenden des Stückes waren sechzig Lyzeumsschülerinnen hinzugezogen. So war für alles bestens gesorgt und der gute Ausfall keine Überraschung. Kochs Werk, dessen musikalischer Duktus keineswegs an eine akademische Mumie erinnert, verdient schon durch seinen Text Beachtung. Er hat nichts mit den alten biblischen Geschichten oder sonstigem abgestandenen Legendenkrame zu schaffen. Der Inhalt ist vielmehr weiterer Natur, aus christlichen und weltlichen Vorwürfen gemischt. Mir kam dabei, ohne daß hier etwa eine Anlehnung vorläge, die Art in Erinnerung, wie der Stoff in Haydns Jahreszeiten zusammengesetzt ist. Als Personen figurieren ein Sopran Ännchen, die Mutter (Alt), der Sensenmann und Fritz (Tenöre), der Landmann und der Wanderer (Bässe). Im ersten Teile, der Nacht, erscheint nicht nur der Zug des Todes, sondern auch die Christuslegende „Heilige Nacht", dazu gut bürgerlich eine junge Mutter an der Wiege ihres Kindes. Der zweite Teil, der Morgen, spielt sich zur einen Hälfte als ländliches Idyll, zur anderen abermals als christliche Legende (Jesus im Tempel) ab. Die ländliche Szene geht auch im dritten, Mittag, weiter und die Legende ebenfalls, indem sie sich der Bergpredigt zuwendet. Der Schlußteil ist dem Abend gewidmet. Tanz unter der Linde, Trinklied, dazu der rastende Wanderer und als Legende Golgatha. Das mit Naturbetrachtungen durchflochtene Vaterunser gibt die glücklichste Schlußidee. Man muß hier auch dem Textdichter Koch, der mit dem Tondichter eins ist, uneingeschränkten Beifall zollen. Sein Werk ist längst bei Kahnt Nachf. in Leipzig erschienen und in Berlin keineswegs neu. Ich machte darüber nur deshalb eine nähere Andeutung, weil sich solche Dirigenten, die gleich mir der ewigen alten Judengeschichten im Oratorium müde sind, aber doch etwas „Religiöses" haben müssen, auf einen frischeren Quell hinweisen möchte. Die vier Teile des Werkes können auch einzeln aufgeführt und angeschafft werden, sind also keineswegs ausschließlich an große und reichdotierte Chorinstitute gebunden.

In der Sinfonie beherrschte Felix v. Weingartner abermals die Situation. Sein zweites Konzert in der Philharmonie war beidemal so stark besucht wie das erste. Das Programm hatte seine befreiende Tat in Berlioz' Phantastischer Sinfonie, die infolge der chinesischen Mauer der All- und Nurdeutschen gleich andern Werken des französischen Altmeisters recht selten geworden war. Um so mehr schien das Publikum durch die Abwechslung erfreut. Die Aufführung stand ohne Konkurrenz da. Ist doch Berlioz ein Lieblingstondichter Weingartners, wie das dessen in der großen Ausgabe der Werke niedergelegte Arbeit genugsam beweist. Ich habe diese Arbeit in meiner Biographie des auch von mir mit Vorliebe studierten französischen Romantikers gewürdigt (Reclams U.-Bibl.) und möchte mich hier nicht wiederholen. Wagners Faustouvertüre und Siegfriedidyll gaben gleichfalls Gelegenheit zu ungewöhnlichen Demonstrationen für den Dirigenten. Aber auch der Komponist Weingartner feierte Triumphe, denn seine Lustige Ouvertüre wurde bejubelt, als ob sie eine Neuheit gewesen wäre. — Wagners Faustouvertüre hatte man nun auch im 9. Sinfoniekonzerte der Königl. Kapelle angesetzt. Ich will da keine Vergleiche anstellen. Man gab sie unmittelbar hinter der Gluckschen zu Iphigenie in Aulis. Dann folgten die zu Wagners Tristan und Meistersinger. Also eine Art von Ouvertürenausstellung, die nicht nach jedermanns Geschmack gewesen sein dürfte. Nach diesen vier Ouvertüren kam die Sinfonie Domestica von Strauß, die ebenfalls nicht jedermanns Geschmack ist. Meiner ganz und gar nicht. Ich begnügte mich also mit der Ouvertürenausstellung, die an und für sich glänzend ausgefallen war. Als dritter bekannter Dirigent feierte wieder Max Fiedler seine Erfolge. Man hörte in seinem vierten und letzten Sinfoniekonzerte nur Brahms. Er geriet so, daß man das ausschließlich aus Orchesterwerken zusammengesetzte Konzert höchst angeregt bis zum Schlusse durchsaß.

Das Blüthnerorchester hatte bereits seinen letzten Wagnerabend, den Bruno Weyersberg dirigierte. Hier stand als zweiter Teil der ganze erste Akt der Walküre an. Man hat gegen dergleichen oft gezetert, aber es bleibt von unbezweifelbarem Werte. Man hört bei einer Konzertaufführung viel konzentrierter und auch behaglicher in die Partitur hinein als vor der Bühne, wo einem das Gesamtkunstwerk die Musik doch nur als Teilhaberin vorstellt. Das Publikum vollends lernt letztere erst bei solchen Konzertaufführungen gründlich kennen und würdigen. Das scheint es auch zu wissen und es nahm demgemäß diesen Konzertakt sehr dankbar auf. Als Solisten waren Grete Blaha, Alfred Goltz und Robert Blaß vom Deutschen Opernhause in Charlottenburg erschienen. Der ersteren schöne Stimme ist durch einen Zungenfehler beeinträchtigt, durch das Lispeln der S- und Z-Laute, was wohl hinwegkuriert werden könnte. Dagegen war die Aussprache der beiden Sänger so vollendet, daß sie den Gebrauch des Textbuches überflüssig machte. Herr Goltz hat den echten typischen Heldentenor und Herr Blaß einen Baß, der zu den prächtigsten und gebildetsten gehört, die an den Bühnen zu finden sind. Er handhabte die ganze Hundingrolle so, daß man den germanischen Recken, dessen Figur meistens arg verkannt wird, gleich bei den ersten gesungenen Worten leibhaftig in seiner Hütte zu sehen wähnte. Man hatte da einen der ersten Vertreter dieser Rolle vor sich. — In einem andern Konzerte des Blüthnerorchesters spielte Edith v. Vogtländer das Violinkonzert in A dur von Sinding, dessen erstes Hauptmotiv stark an dasjenige des Finales bei Bruch anklingt. Der Komponist selber dirigierte. Leider dämpfte er dabei das ziemlich dick instrumentierte Orchester so wenig ab, daß die Prinzipalstimme stark beeinträchtigt wurde. Sonst geriet sie der ausgezeichneten Geigerin prachtvoll.

Bruchs Schottische Fantasie spielte Licco Amar, ein früherer Schüler Marteaus, in einem der Sinfoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters und hatte mit dem schönen Werke großen Erfolg. Das Orchester tat einen guten

Griff, als es diesen feingebildeten, talentvollen Geiger als zweiten Konzertmeister aufnahm. Ein anderes bedeutendes Geigertalent lernten wir in Max Rosen kennen. Er entfaltete in der Ciacona von Vitali und in der Spanischen Sinfonie von Lalo ungewöhnliche technische wie musikalische Fähigkeiten. Endlich trat noch die Utrechter Geigerin Jeanne Vogelsang, eine ehemalige Schülerin Joachims, auf. Das war in der zwölften der Kammermusiken, die Richard Kruse, der wohlbekannte Kapellmeister und Musikforscher, im Lessingmuseum veranstaltet. Frau Vogelsang verfügt über den großen Ton, den markigen Strich und den selbstlos musikalischen Zug, der zum Wesen der Joachimschen Schule gehört. Bezeichnend, daß sie einen „historischen" Violinabend gab. Da hörte man eine Caprice von Benda, ein Allegro fugato (solissimo) von Wenzel Pichl (1741—1805), ein Adagio (aus dem B dur-Konzerte) von Carl Stamitz und zwei Sätze aus einem Violinkonzerte von Ferdinand Ries, von bekannteren Stücken zu schweigen. Ferdinand Ries (1784—1838) ist der einst hochgeschätzte Epigone Beethovens. Sein vielgespieltes Klavierkonzert in Cis moll findet man unter den Klavierkonzerten alter Meister, die Carl Reinecke bei Breitkopf & Härtel herausgab und die von den heutigen Pianisten, die im allgemeinen gerade nicht durch Literaturkenntnis glänzen, nicht gekannt, geschweige denn studiert werden. Ich mußte das Konzert von Ries in meiner Jugend noch üben und ein Klavierquintett dazu, was weder meinem Kopfe noch meinen Fingern zum Schaden gewesen ist. Aber heutzutage schilt man ja selbst die klavierklassischen Konzerte von Hummel, Mendelssohn und Henselt „veraltet" und „überflüssig". Na, die Folgen dieser pianistischen Kunstanschauung kennt man ja.

Aus Kiel

Man könnte tatsächlich von einer Hochflut musikalischer Veranstaltungen sprechen und vermeinen, in tiefstem Frieden zu leben: eine derartige Fülle von Konzerten muß man heuer über sich ergehen lassen. Leider macht sich unter dem Deckmantel der „Wohltätigkeit" der Dilettantismus besonders breit, der auch hier die „schönsten" Früchte zeitigt. Uns können selbstredend nur die wirklich ernsthaften Konzerte interessieren. Ende des Altjahres gab Elisabeth Böhm van Endert im Verein mit Wilhelm Backhaus einen Liederabend — vor schlecht besuchtem Hause mit bestem künstlerischen Gelingen. Freilich — als Beethoven-Spieler erwärmte Backhaus keineswegs, aber in technischer Beziehung sucht er dennoch seinesgleichen. Rolf Rueff, unser trefflicher einheimischer Lautensänger, von dem jüngst bei Schott & Söhne in Mainz ein neuer Kompositionsabend „Von Krieg und Liebe" erschien (vgl. die Besprechung in der N. Z. f. M.), erfreute seine Gemeinde durch seine schlichte, jeder Pose abholde und eben darum desto eindringlichere Vortragskunst. Heinrich Hensel gab einen Liederabend, dessen zweiter Teil ausschließlich Wagner gewidmet war. Für derartige „Wagner-Abende", an denen dann noch der begleitende Pianist „Siegfrieds Rheinfahrt" und den „Trauermarsch" zum besten gibt, kann man sich wahrhaftig nicht erwärmen. Man hat viel über den Antrag der Schutzfristverlängerung diskutiert und gespöttelt. Aber in solchen Fällen wäre sie wirklich am Platze gewesen. Geleugnet soll dabei nicht werden, daß der Sänger Hensel einen unbestrittenen Erfolg davontrug, während Dr. Riedel ein sehr gewandter Begleiter war. — Hermann Gura ist der würdige Nachfolger seines großen Vaters. Das bewies aufs neue sein Löwe-Balladenabend. Mag Guras Stimme auch der eigentliche Schmelz fehlen, es ist erstaunlich, wie er sein an und für sich sprödes Organ in der Gewalt hat. Seine Interpretation der schwierigsten Balladen (die Leopold Spielmann hervorragend begleitete) zeigte ihn als wahren Meister der Gesangs- und Vortragskunst.

Der Kieler Chorverein, der sich unter Leitung Ludwig Neubecks in den letzten Jahren immer mehr als ein wichtiger Kulturfaktor unserer Stadt bewährt hat, veranstaltete einen Schumann-Abend. In der öffentlichen Generalprobe hielt Neubeck einen mit starkem Beifall aufgenommenen Vortrag über Schumanns Leben und musikalisches und literarisches Schaffen. Das weltliche Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt" erfuhr eine gediegene Wiedergabe, an der die Solisten: Hofopernsängerin Marta Weber, Frl. Anna Hardt (Hamburg) und die Schweriner Kammersänger Adolf Gröbke und Hans Mohwinkel hervorragenden Anteil hatten. Im ersten Teil erfreuten Frau Weber, Gröbke und Mohwinkel durch die echt künstlerische Wiedergabe einer Anzahl der schönsten Schumannschen Lieder, die Neubeck feinsinnig begleitete. Der Chor selbst hat sein Schwergewicht im Damenchor (ca. 180 Mitwirkende), während der Herrenchor durch den Krieg leider manche Lücken aufweist. Immerhin dürfte er noch etwa 80 Sänger zählen. Kiel ist jedenfalls stolz auf diesen Verein, der augenblicklich den einzigen gemischten großen Chor darstellt.

Die Orchesterkonzerte des Vereins der Musikfreunde erfreuen sich ständig wachsender Beliebtheit. Seit vielen Jahren waren sie nicht so besucht wie die letzten zwei, die Ludwig Neubeck leitete. Der Wagner-Abend wurde zu einem Erlebnis, und mancher Musikfreund mag an die Zeit zurückgedacht haben, wo an unserem Stadttheater unter seiner Direktion wirklich stilechte Wagner-Vorstellungen zustande kamen. In den von Edmund Schmid (Hamburg) mit dem Quartett des Vereins der Musikfreunde veranstalteten Brahms-Kammermusiken fand die Wiedergabe des Trios C moll Op. 101 und des G moll-Quartetts Op. 25 besondere Anerkennung, während das H dur-Trio Op. 8 und auch das C moll-Quartett Op. 60 infolge allzu starker Betonung des Klavieristischen nicht zu gehaltvollster Wiedergabe gelangten. Unser wackeres Streichquartett selbst beschloß seine dieswinterlichen Kammermusiken mit Schubert (A moll Op. 29) und Grieg (G moll Op. 27). Der Nicolaichor interessierte besonders dadurch, daß Altmeister Albert Keller dort nunmehr seit 40 Jahren als feinfühliger Orgelvirtuose tätig ist.

Die vereinigten niedersächsischen Gesangvereine konzertierten an Kaisers Geburtstag unter Kapellmeister Neubeck vor einer gewaltigen Menge am eisernen U-Bootsmal.

Im Stadttheater nahm das leidige Gastieren seinen Fortgang. Leo Slezak wurde als Othello bejubelt, während Jadlowker und Frl. Alfermann enttäuschten. — —

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Die Singakademie gab am 27. Februar 1916 im Dom ein wirklich schönes, gutes Konzert, das von Anfang bis Ende interessierte. Prof. Max Brode hatte mit gutem Geschmack und großem Geschick ein abwechslungreiches, vielseitiges Programm aufgestellt — der Kriegsnot gehorchend aus kleineren Einzelnummern, teils Bruchteilen aus größeren Werken. Dies erleichtert wohl auch in etwas das Einstudieren. Durch Entgegenkommen der Militärbehörde stand eine größere Anzahl feldgrauer Männerstimmen zu Gebote, die den Verhältnissen entsprechend ihr Bestes taten und gaben. Man wird es diesen Freiwilligen nicht übelnehmen, wenn sie bei der Kürze der Zeit sich damit begnügen mußten, mit militärischer Exaktheit ihre Pflicht und Schuldigkeit zu tun. Bei den wenigen Proben konnten sie sich nicht genügend akklimatisieren, die selbstempfindende, dynamische, abrundende Rücksichtnahme auf die anderen Stimmen innerhalb des Rahmens des Ganzen finden. Mit und von der 3. Programmnummer ab gestaltete es sich jedoch günstiger — sie hatten sich nun „eingesungen". Die Vortragsreihe begann mit Mendelssohns Paulus: Ouvertüre-Choral „Wachet auf" (den schon die Ouvertüre instrumental umschreibt) und Chor „O welche Tiefe". Seitdem die „modernen" Komponisten mit großem Pathos bombastisch nichts sagen und für entsprechende Feinschmecker musikalisch (?) Schnepfendreck und andere derartige Leckerbissen liefern, ist es in gewissen

Kreisen chronisch und Mode geworden, von der „Oberflächlichkeit" Mendelssohns zu sprechen. Solche Leute sollten doch lieber erst einmal den Beweis liefern, daß sie eine Paulus-Ouvertüre von dieser Güte schreiben können. Weiterhin folgten das „Schicksalslied" und die Rhapsodie von Brahms. Das Altsolo sang Frau Martha Schereschewski. Ihr vollsaftiges Organ mit entsprechendem Timbre ist der Tiefe und durch gesunde, sichere Kopftöne der Höhe nach umfangreich — angenehm, edel; der Vortrag angemessen, warm, ohne Übertreibung. Vom zweiten Verse ab gab der Männerchor dem Solo in zumeist langgezogenen Akkorden eine sättigende, wohltuende, verklärende harmonische Unterlage. Ein feldgrauer Berufssänger, Herr Kurt Finkgarden, sang aus Bachs Kantate Nr. 56 die Arie „Endlich wird mein Joch". Mit den technischen Schwierigkeiten fast ununterbrochener Koloratur fand er sich — gleich dem Solo-Oboer — gut ab. Den Schluß bildete des bejahrten Max Bruch neuestes, durchkomponiertes Gelegenheitswerk „Heldenfeier" für Chor, Orchester und Orgel, Text von Margarete Bruch (1915). Die Kraft und Schönheit des Werkes liegt mehr in seiner Harmonik als Melodik. Die Behandlung des Chores, die Instrumentation ist effektvoll, dem Charakter des Hymnus entsprechend. — Die Vortragsreihe des Fünften Künstlerkonzerts wurde ausschließlich von dem Berliner Vokalquartett ausgeführt (J. Grumbacher, Therese Schnabel, Georg A. Walter und Arthur van Eweyk). Artur Schnabel am Klavier als Begleiter, wie man sich einen solchen nur denken und wünschen kann, ist insofern nicht mitzurechnen, als wir ihn gern, wenigstens nebenbei, als Solisten gehört hätten. Neu war uns Georg A. Walter mit seinem angenehmen, tonreichen Tenor und einer recht lebendigen Vortragsart, zumal im Solo. Die anderen Herrschaften waren uns alte, liebe Bekannte. Von allen darf, was Stimmittel und deren Verwendung betrifft, sehr Gutes gesagt werden. Aber — tatsächlich, im Zusammensingen muß doch jeder einzelne ein Stück Individualität opfern. Und das Ergebnis? Nun — je nach dem. Entweder reißt einer die anderen mit, soweit dies geht, oder man trifft sich auf einer neutralen („goldenen") Mittelstraße. In diesem Falle, wie auch immer, war das Resultat fast durchweg ein gutes. In den sieben Quartetten von Brahms (Der Abend Op. 64 Nr. 2, Sehnsucht Op. 112 Nr. 1, Neckereien Op. 31 Nr. 2, vier Zigeunerlieder Op. 112) liegt bei der schon ziemlich „modernen" Harmonik und Modulation des Komponisten, die sich bei der Instrumentalmusik besser steht als beim feinfühligen, so durchsichtigen (Solo-)Vokalquartett, liegt die Gefahr unklarer Intonation durch zuviel Empfindung, Gefühl des einzelnen Sängers nahe. Wenn jeder „einhergeht auf der eigenen Spur", so kann man die Harmonie, die Akkorde nicht verstehen. Ganz sind die Genannten dieser Gefahr nicht entronnen. Hier gilt es, jeden Ton zielbewußt fassen und festhalten — nötigenfalls auf Kosten des Vortrages. — Die große Nr. 2 waren sechs ausgewählte Quartette „Klänge aus dem Orient" eines Berliner, nebenamtlich nach fachmännischem Wissen und Können strebenden jungen Tonsetzers Fritz Lissauer: Der Greis — Geplagt — Verliebt — Süß — Unbeschreiblich (das am besten gefiel) — Gesegnet. Eigenartig klingt diese Musik; ob es wirklich das Kolorit echter, unverfälschter orientalischer Musik ist — darüber wird man (vorläufig) verschiedener Meinung sein. Den Schluß bildete Schumanns „Spanisches Liederspiel" Op. 74 — Soli, Duette und zwei Quartette, von denen „Botschaft" (Sopran und Alt) und „Es ist verraten" (Quartett) hervorragten — auch durch die schöne Wiedergabe. — Musikdirektor Karl Ninke vereinigte den Königsberger Sängerverein und Königsberger Fauenchor, beide von ihm geleitet, zu einem Konzert. Daß der Sängerverein im Krieg nicht vollzählig ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Orchesterbegleitung führten zwei vereinigte Militärkapellen aus. Wiederholt, unter diesmal akustisch etwas günstigeren Raumverhältnissen (voriges Jahr bei der Fromm-Gedächtnisfeier) wurde Fritz Neffs „Chor der Toten". Der Text ist sehr anfechtbar. Die Musik der ersten zehn Textzeilen zeichnet, wohl absichtlich, das Fahle und Unruhige. Zu einer angenehmen, beruhigenden, geschlossenen Einheit kommt es in der Bearbeitung der letzten vier Zeilen. — Nr. 2 — ein Produkt der vielumstrittenen Kunstgattung „Melodrama": Hektors Bestattung aus Homers Ilias, 24. Gesang. Botho Sigwart verwertete in seiner (stellenweise allerdings zu starken, die Deklamation erdrückenden) Musik frei rhythmisierte und harmonisierte Themen zu Homerischen und Pindarischen Hymnen — also Antike in moderner Aufmachung. Aber das gab sich recht annehmbar ohne Zwang und Drang — wenigstens wenn man die Originale nicht kennt. Das Pathos der Musik gesellte sich würdig zu dem des langzeiligen Textes. Das Ganze war zeitgemäß, aber etwas länglich. Herr Gildemeister vom Neuen Schauspielhaus rezitierte eindrucksvoll packend und Vinke nebst Orchester lösten ihre schwierige Aufgabe mit Ehren. Der Frauenchor sang Hugo Wolfs „Elfenlied" aus Shakespeares „Sommernachtstraum" mit Orchester (Sopransolo: Frau Grumbacher); Traumsommernacht von Thuille (erst gegen den Schluß die nebelhafte, neuzeitige Harmonik) und Der Falter von Stark — edle, interessante Musik zu einem schön-wehmütigen Text; ein recht charakteristisches Opus. — Frau Grumbacher de Jong, die wir erst vor einigen Tagen im Berliner Vokalquartett hörten, sang außer im ebengenannten „Elfenlied" auch in der Schlußnummer — in Mendelssohns Loreleyfinale das Sopransolo. Vorher mit Klavierbegleitung ein dänisches Volkslied „Unglückliche Liebe" (als dunkle Folie für die folgenden), dann ein deutsches — „Spinnerlied" und drei Lieder von L. Blech — „Mutiges Lied", „Heimkehr vom Feste" und das vom Komponisten und (daher) vom Publikum mißverstandene „Wittewoll schlafen". Hierbei versteigt sich der Komponist in den Lokalton des Kunstliedes, in höhere und hohe Tonlage (an entscheidender Stelle) mit dem daher gedachten langsameren Tempo. Das Publikum applaudiert zwar der Sängerin, die gefühl- und kunstvoll gesungen, versteht aber die vom Dichter gemeinte Textpsychologie nicht, weil sie durch die Komposition nicht zur naturgemäßen Geltung kommen kann. „Wittewoll schlafen" — „Wittewoll" — die kindliche Umgestaltung des „Willst" oder „Wirst du wohl (schlafen)" ist der halblaut dem noch immer wach daliegenden Kindlein mit einem leisen Gemisch von verzärtelnder Koserei zugerufene Befehl der Mutter. Man stelle sich vor, wie dies vor sich geht — durchaus nicht barsch oder pathetisch — eher neckisch, mit lächelnder Miene, kurz hingeworfen —, und man wird ahnen, mit welchen Tönen, in welchem Rhythmus dies erklingen muß. Die musikalische Psychologie dieses Liedes ist falsch. Ein junges Mitglied des Sängervereins, Herr Bodnarzik, sang zwei Lieder von R. Strauß — „Cäcilie" und „Ich liebe dich", mit deren modulatorischen Schwierigkeiten er sich vortrefflich abfand, und als Zugabe aus Lohengrin „Höchstes Vertrauen hast du mir schon zu danken". Dieser tonhaltige Tenor verrät klar und deutlich, daß sich seine entwickelnde Schulung bei einer tüchtigen Lehrkraft sehr lohnen würde. Aus diesem Material ließe sich etwas Vortreffliches heranbilden.

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett

Die gegenwärtige Spielzeit zeichnet sich durch große Reichhaltigkeit des Personals aus, weil verschiedene Künstler von solchen kleinen Bühnen, die während des Krieges nicht zu spielen in der Lage sind, hier übernommen wurden. Da sich vier Kapellmeister in die schwierige Aufgabe der Einstudierung teilen, so können die Aufführungen in guter Vorbereitung herausgebracht werden. Robert Heger ist aus dem Heeresdienste zurückgegeben worden; seine feinsinnige Musikalität und peinliche Genauigkeit lassen die Opern Mozarts und die großen Musikdramen Wagners in ziemlicher Vollendung erstehen. Matthäus Pitteroff und Clemens Krauß bemühen sich redlich und erfolgreich, den Repertoiropern eine würdige Vorführung zu sichern. Die größten Verdienste je-

doch erwarben sie sich um sorgfältige Neueinstudierungen, und zwar ersterer von „Rienzi“, „Königskinder“, „Winapoh“ von Lion und „Litumlei“ von Sepp Rosegger, letzterer von „Der Gaukler unserer lieben Frau“ von Massenet und „Das Heimchen am Herd“ von Goldmark. Das Roseggersche reizende, in Text und Musik mit feinster Komik ausgestattete Werk erfuhr auf der hiesigen Bühne seine Erstaufführung in Deutschland und dürfte als die wohl beste neuere komische Oper der Gegenwart nun an allen bedeutenderen Bühnen beifällige Aufnahme finden. Johannes Heidenreich dirigiert flott und geschickt Spielopern und die Operetten, von denen als Neuheiten „Waldmeister“ von Joh. Strauß und „Der Zigeunerprimas“ von Kalman erschienen.

Kammersänger Alois Pennarini kann sich nun, von der Front zurückgekehrt, wieder voll der mit größter Umsicht unter strenger Wahrung des Kunstprinzips geführten Direktion sowie der Verkörperung zahlreicher Heldentenorpartien widmen. Die Lichtgestalt eines Schwanenritters, einen kraftstrotzenden Siegfried, die Bauernnatur eines Turiddu oder die geistig gebrochene Figur des Evangelimanns weiß dieser hochbedeutende, mit der glänzendsten und aufs beste geschulten Stimmitteln ausgestattete Künstler alle gleich überzeugungstreu darzustellen und in jeder Rolle eine Kunstleistung ersten Ranges zu schaffen, um die uns jedes Hoftheater beneiden könnte. In künstlerischer Reife am nächsten kommt ihm Kammersängerin Rosa Ethofer, welche, unterstützt durch ein von edlem Klangreiz erfülltes, kraftvolles Organ, in fein durchdachtem Spiel auch jede Rolle, wie z. B. Adriano, Ortrud, Fricka, Amneris, voll auszuschöpfen versteht. Das hochdramatische Fach ist durch Stephanie Schwarz und das jugendlich dramatische durch Ida Tittrich sehr gut besetzt. Beide Künstlerinnen arbeiten rastlos an ihrer Vervollkommnung und haben seit dem Vorjahre ganz augenfällige Fortschritte erzielt. Erstere Dame hat in den drei Brünnhildenrollen, letztere namentlich als Winapoh aufs angenehmste überrascht. Auch der Heldenbariton Arnold Langefeld strebt immer mehr nach seelischer Vertiefung seiner Partien. Dem Wagnerschen Sprechgesang wird er am besten gerecht; er ist heuer zum ersten Male in der Rolle des Hagen aufgetreten, die er gesanglich und darstellerisch vollkommen zufriedenstellend beherrscht. Viel an Stimmklang, aber leider zu wenig Seele gibt nach wie vor der Bassist Karl Weiker. Über die von der vorjährigen Saison noch bekannten weiteren Mitglieder Nelly Heyl, Rosa Schlager, Lizzie Sondermann, Max Altglaß, Erich Zeisl, Gustav Landauer, Alfred Läutner und Anton Passy-Cornet ist nichts wesentlich Neues zu berichten; es sei festgestellt, daß jedes nach besten Kräften zum Wohlgelingen der Vorstellungen beiträgt. Die zuletzt genannten drei Herren verdienen als Spielleiter noch besonderes Lob.

Die neuengagierten Damen Fina Reich als jugendlich dramatische und Stoja v. Millinković als Opernsoubrette haben bei ihrem bisherigen Auftreten hübsche Stimmen gezeigt, die nur mitunter in der Höhe durch flackernde Tongebung an Wohlklang einbüßen. Beider Spiel ist belebt und eindrucksvoll. Von den zwei neuen Altistinnen besitzt Frl. Zwiky das tiefere und kräftigere Organ, das allerdings als Erda vibrierend und nicht pastos genug klang, während Frl. Schneidt sich als Priesterin in „Aida“ durch satten, ruhig dahinfließenden Ton auszeichnete. Prächtig füllen diese Stimmen im Zusammenklang mit anderen in mehrstimmigen und Ensemblesätzen. In munteren Partien ist das Spiel beider Sängerinnen freier als in seriösen Rollen. Eine wertvolle Ergänzung für die Operette bildet Vilma Werolt, der eine hübsche Figur, eine wohlklingende, gut geschulte Stimme und viel Temperament eigen ist. Für das Fach des lyrischen Baritons wurde eine ganz hervorragende Kraft in Heinrich Schlusnus gewonnen, der über ein ungemein weiches, biegsames und kraftvoll klingendes Organ verfügt. Als Anfänger ist sein Spiel natürlich noch nicht gewandt genug, doch kann diesem jungen Künstler sicher eine glänzende Zukunft prophezeit werden. Simon Schwalb möchte Heldentenor sein; er gefiel mir aber weder als Lohengrin noch als Loge, weil verschiedene Unarten in seiner Singweise die ganze Illusion stören. Dagegen konnte er in den „Königskindern“ als Königssohn und in der „Entführung aus dem Serail“ wohl befriedigen. Bei entsprechender Selbstzucht wird sein sehr schönes Stimmaterial sich zweifellos von den anhaftenden Schlacken reinigen. Auch der Tenorist Lang, der in „Litumlei“ eine glänzende Probe guter darstellerischer Begabung ablegte, hat seinen Gesang von schlechten Manieren zu befreien, um einen ungetrübten Genuß zu bereiten. Der noch etwas ungelenke Neuling tritt auch in des Bassisten Biehlers Leistungen zutage; der Künstler versteht korrekt zu singen und vorzutragen. Sein nicht allzu kräftiges Organ und die nicht sonderlich große Statur befähigen ihn weniger zu Heldenrollen als zu Partien in Spielopern; am besten gefiel mir bis jetzt sein Osmin.

Bei dem überreich zur Verfügung stehenden Personal waren Gastspiele kaum nötig. Es halfen gelegentlich aus: als Mime in „Siegfried“ Herr Steier (Augsburg), der diese Rolle darstellerisch und namentlich gesanglich schöner durchführte, als man es sonst gewöhnt ist, und als Recha in der „Jüdin“ Loni Meinert (Mainz), deren Stimme durch Forcieren gelitten zu haben scheint, während ihr Spiel großzügig und ergreifend war. Prachtleistungen boten die ideale Mozart-Sängerin Bosetti (München) als Konstanze in der „Entführung“ und Lilly Hoffmann-Onegin (Stuttgart) als mit allem Raffinement dargestellte Carmen. Dagegen hat die Hofopernsängerin v. Falken vom Münchner Hoftheater als Aida sehr enttäuscht; diese Rolle singt unsere einheimische Vertreterin bei weitem besser.

Aus Straßburg i. Els.

Von Stanislaus Schlesinger

Obgleich wir hier im „kriegerischen Operationsgebiet“ leben und dem Lärm der Schlachten und Gefechte nicht allzufern sind, hat sich dank der „eisernen Mauer“, die uns schützt, doch ein ziemlich abwechslungsreiches Musikleben bei uns aufrechterhalten und entwickeln lassen. Zwar die festlich glänzende Umrahmung, die den größeren Konzertveranstaltungen früher der große, schöne und akustisch tadellose Sängerhaussaal gewährte, haben wir, da er Lazarettzwecken dient, einbüßen müssen, doch ließen sich die städtischen Abonnementskonzerte, zumal sie mit gegen früher etwas verkleinertem Orchester stattfanden, im Konservatoriumsgebäude, im alten Konzertsaale der „Aubette“ fortsetzen. Im ersten Abonnementskonzerte brachte Direktor Pfitzner in einem etwas zu lang geratenen Programm neben Beethovens Ouvertüre zur Weihe des Hauses Liszts Adur-Konzert zu Gehör, in welchem der neugewonnene Lehrer des Klavierspiels am Konservatorium Waldemar Lütschg sich als vorzüglicher, virtuos gestaltender Pianist von glänzender Technik auf das vorteilhafteste einführte. Liszts sinfonische Dichtung „Tasso“ und Beethovens Eroika-Sinfonie erfuhren danach treffliche Ausführung. Im zweiten Sinfoniekonzert brachte Pfitzner Bruckners „Romantische“ vierte Sinfonie in Esdur zur Aufführung, die hier zuletzt vor 7 Jahren gespielt worden und den meisten Hörern so gut wie fremd war. Von den vier Sätzen, die durch übergroßes, mosaikartig zutage tretendes Themenmaterial den unvorbereiteten Hörer etwas in Verwirrung setzen, gefiel am besten das Scherzo, aus dem letzten Satze die Gewitterszene mit dem nachfolgenden, pastoralen elegischen Ausklang. Der Rest des Abends wurde durch Beethovens durch Frische und Unmittelbarkeit sich auszeichnende Bdur-Sinfonie ausgefüllt, deren Lebenslust und Lebensfreude atmenden Sätze Pfitzner und dem Orchester Gelegenheit gaben, sich rauschenden Beifall zu erwerben. Von Choraufführungen beanspruchen die Bach-Aufführungen, die Professor E. Münch in der Wilhelmer Kirche zu veranstalten pflegt, jederzeit erhöhte Bedeutung, einerseits wegen der doch

anderweitig hier nirgends so systematisch betriebenen Pflege Bachscher Vokalmusik, andrerseits wegen der überragenden Vertrautheit Münchs mit allem was Bachsche Musik und ihre Ausführung anbelangt. So brachte er in dieser Saison — zum ersten Male — die Kantaten „Alles nur nach Gottes Willen", dann „Aus der Tiefe rufe ich" zur Aufführung, beide schon ihrem Texte nach in Beziehung zu der jetzigen schweren, ernsten Zeit stehend. Als Solistin genügte Frl. Luise Harf nicht besonders, sehr gut dagegen Frl. Elvira Gerhold mit ihrem hellen, freundlichen Sopran. Vortreffliches leistete in den Baßsoli Herr Opernsänger Paul Seebach, der auf dem Gebiete des Oratoriengesanges sich schon oft bewährt hat. In seiner letzten Aufführung brachte Münch die letzten drei der das Weihnachts-Oratorium bildenden Kantaten zu Gehör, in denen der Chor Hervorragendes leistete. Auch hier wirkte Herr Seebach sehr verdienstvoll, neben ihm Frau Beraneck von der hiesigen Oper als Sopransolistin und ein junger Tenor (ebenfalls von unserer Oper) Herr Schneider, der zwar musikalisch zuverlässig, nur noch größere Stilreife zu erwerben suchen muß. Aus Wohltätigkeitskonzerten sind die Kriegsfürsorgeabende des Frauenbildungsvereins als Elitekonzerte bemerkenswert; der erste Abend brachte mit Kapellmeister Klemperer am Klavier Mozarts Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, an dem die Instrumentalsolisten unseres städtischen Orchesters, anerkannte erstrangige Künstler, wirkten: die Herren Hofhansel, Hublart, Henry und Hulsch. Von Vokalsolisten zeichneten sich Frl. Hundhausen aus durch geschmackvolle Wiedergabe der sechs geistlichen Lieder von Beethoven und Herr Opernsänger Hofmüller durch stimmungsvollen Vortrag des Beethovenschen Liederzyklus: „An die ferne Geliebte". Der nächste Fürsorgeabend brachte, wieder unter Klemperers Leitung, „Alte Musik", nämlich von Frl. Neiendorff, einer hochtalentierten Altistin, gesungen: fünf „Arien" von Adam Krieger (1634—1666), deren stimmungsvolle, zwischen den einzelnen Strophen gestellte „Ritornelle" vom städtischen Streichquartett und mit Kontrabaß (Prins, Hilbert, Lamprecht, Mawet und Geißel) gespielt wurden. Diese den „Denkmälern deutscher Tonkunst" entnommenen Gesänge eignen sich, da sie meistens derber, trinkfester Fröhlichkeit Ausdruck geben, doch besser für männliche Interpretation. Der städtische Bratschist Geurten präsentierte sich diesmal auch als leistungsfähiger Flötist, indem er eine Sonate (in F dur) für Flöte und Klavier von Seb. Bach zum Vortrag brachte. Frau Beraneck sang zwei sinnige Lieder aus Bachs „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach", worauf noch die „Kaffeekantate" als Beweis für Bachs gelegentlichen guten Humor zum Vortrag gelangte. Solistisch wirkten hier neben den erwähnten Instrumentalisten Frau Beraneck und die Herren Schneider und Waas, während den Continuo Herr Klemperer ausführte.

Ein Wohltätigkeitskonzert für das „Bulgarische Rote Kreuz" im Theater stand unter Leitung Pfitzners und brachte neben Webers Jubelouvertüre Bruchs Chorballade „Normannenzug", gesungen von dem durch Einziehungen zum Heeresdienst etwas verkleinerten Straßburger Männergesangverein, wobei das Baritonsolo von Herrn v. Manoff, dem ersten Heldenbariton unserer Oper, tonschön gesungen wurde. Professor Berber-Credner (z. Z. Offizier beim hiesigen Armeeoberkommando) steuerte Mendelssohns ewigschönes Violinkonzert bei, Noblesse und Innigkeit des Tones kundgebend, während Frau Kammersängerin Birgitt-Engell aus Berlin ihren leichtbeschwingten jugendlichen Sopran in der Mozartarie „Mich zu trennen" zum Tummelplatz virtuoser Kehlfertigkeitskünste gestaltete, auch mit einigen Liedern für Sopran mit Orchester (Straußens „Meinem Kinde", Mahlers „Wer hat dies Liedlein erdacht" und Pfitzners feinsinniges Lied „Verrat") stürmischen Beifall erntete. Beethovens achte Sinfonie unter Pfitzners Leitung beschloß den genußreichen Abend. Zu einem großen Triumph gestaltete sich für Professor Münch eine Aufführung der „Missa solemnis", die infolge ihrer vorzüglichen Wiedergabe durch Chor und Solisten wenige Tage nach ihrer Aufführung nochmals wiederholt werden müßte. Solistisch wirkten hierbei verdienstvoll Frau Beraneck, Frau M. Altmann, Fritz Bischoff und Paul Seebach.

Von Choraufführungen ist noch die des selten zu hörenden Händelschen Oratoriums „Jephta" zu erwähnen, das der Organist und Dirigent des Kirchenchores der Reformierten Kirche Nießberger mit nicht sehr großem Chor und Orchester unter Hinzuziehung stimmtüchtiger Knaben wirkungsvoll zustande brachte (Solisten: Frl. Gerhold und die Herren Hofmüller und Seebach). In der „städtischen Kammermusik" brachten uns die Herren Prins, Lamprecht, Hilbert und Mawet Schumanns Streichquartett F dur aus Op. 41 in schwungvoller Wiedergabe dar, und in Dvořaks Klavierquintett Op. 81 gesellte sich ihnen als ganz vorzügliche Pianistin Frau Cilly v. Manoff, die Gattin unseres Heldenbaritons zu. Außerdem ließ die Künstlerin sich noch zusammen mit unserem Solocellisten Mawet in Beethovens Cellosonaten Op. 102 hören.

In einem Sonatenabend von Professor Berber und Waldemar Lütschg, die sich sehr schnell in den hiesigen Musikkreisen eine hochgeachtete Stellung erworben haben, kam zunächst ein Jugendwerk von Rich. Strauß zu Gehör, dessen Violinsonate Op. 18, die nirgends den nachmaligen revolutionierenden Musikdramatiker, den Erfinder eines völlig neuen Instrumentalkolorits, erkennen ließ. Beethovens viel zu selten im Konzertsaal gespielte Sonate Op. 96 (G dur) war die weitere Gabe des Abends, der mit Cäsar Francks köstlicher A dur-Sonate einen wirkungsvollen, durch vorzügliches Spiel der beiden Künstler gewürzten Abschluß fand. — Wie aus dieser nicht einmal ganz vollständigen Aufzählung ersichtlich ist, brauchten wir also hier, so nahe den kriegerischen Operationen, auf musikalischem Gebiete ebensowenig Hunger zu leiden wie auf dem des durch Aushungerungsversuche unserer Feinde bedrohten Alltagslebens.

Die Opernspielzeit 1915/16 begann bei uns mit einem Sensatiönchen, indem wir in hiesigen und einer Menge auswärtiger Zeitungen die immerhin Aufsehen erregende Notiz zu lesen bekamen: „Prof. Pfitzner hat — nachdem er seine Oper „Palästrina" vollendet hat — sich als Kriegsfreiwilliger gemeldet und tritt am 15. August in die Armee ein". Es stellte sich aber sehr bald heraus, daß das nur eine der zahlreichen mit seiner Person und seiner jeweiligen Tätigkeit sich ungewöhnlich oft beschäftigenden belanglosen wie Reklame anmutenden Pressemeldungen war, denn zum angegebenen Zeitpunkt trat der jetzt 46 jährige und seiner körperlichen Konstitution nach kaum als felddienstfähig zu erachtende „Operndirektor" nicht „in die Armee", sondern nach beendetem einjährigen Theaterurlaub wieder in sein Operndirektionsamt ein. Die wieder unter seiner Oberleitung stehende neue Spielzeit brachte nur bis jetzt nach siebenmonatlicher Dauer außer der allmählich auch zu uns gekommenen „Mona Lisa" kein einziges Opernwerk von außergewöhnlicher Bedeutung, denn daß wir in Straßburg erst infolge Goldmarks Todes dessen „Königin von Saba" zum ersten Male überhaupt zu hören bekamen, auch Smetanas melodiöse Oper „Dalibor" nach 20 jährigem Dornröschenschlaf wieder einmal ans Rampenlicht gezogen wurde — beide Opern übrigens unter Klemperers Leitung in trefflichen Aufführungen —, kann wohl kaum zu den auch außerhalb Straßburgs besonderes Interesse erregenden künstlerischen Taten unserer Oper gerechnet werden. Im übrigen schlug man sich abgesehen von einigen ephemeren, mehr der Rücksicht auf die Theaterkasse als der Kunst dienenden Operettenneuheiten auf den ausgetretenen Pfaden der allbekannten Repertoiropern durch. Dank Klemperers energischer und stets von heißblütigem Temperament beseelten Leitung kamen die ihm unterstellten Opern stets zu trefflicher Ausführung; es waren dies „Figaros Hochzeit", „Der Prophet", „Die Fledermaus", „Tristan", „Aida", „Tannhäuser", „Königin von Saba" und Verdis „Amelia" (Maskenball). Im allgemeinen gute und solide Vorstellungen waren auch die vom zweiten Kapellmeister Fried geleiteten, nämlich „Hoffmanns Erzählungen", „Fidelio", „Dalibor", „Die beiden Schützen", „Bettelstudent", „Waffenschmied", „Martha",

„Carmen", „Mignon", „Endlich allein", „Lustige Weiber", „Traviata" und die beiden Blechschen Einakter „Versiegelt" und „Das war ich". Prof. Pfitzner, der Operndirektor, war bis jetzt [1]) nur dreimal am Dirigentenpult zu sehen; er widmete sich dem „Lohengrin", „Hans Heiling" und der „Mona Lisa", welch letztere von der gesamten hiesigen Presse (sechs Zeitungen) einmütig scharf abgelehnt wurde. Aus der soeben gegebenen Zusammenstellung ergibt sich, daß an unserem Theater wohl fleißig und solid gearbeitet wurde, keineswegs aber in einer Richtung, als ob so oft die von übereifrigen Federn nach auswärts lancierten schönfärberischen Berichte über einen „vorbildlichen" Hochstand der Straßburger Oper den Tatsachen entsprächen. Wäre das der Fall, so hätte nicht die städtische Theaterkommission beschlossen, neben zwei tüchtigen Kapellmeistern, deren einer (Klemperer) unserer Oper einen bemerkenswerten Aufschwung verliehen hat, den kostspieligen Sport noch eines „Operndirektors" jetzt aufzugeben! Indem der Posten eines „Operndirektors" nicht mehr besetzt wird, werden auch vermutlich die ins Riesenhafte gewachsenen Zuschüsse zu unserem Theater (dessen viereinhalbmonatige Saison 1914/15 allein ca. 315000 Mk. Zuschuß erfordert hat) auf ein vernünftiges Maß herabgesetzt werden können. Daß Pfitzner in diesem Kommissionsbeschluß ein Mißtrauensvotum erblickt hat und infolgedessen seine Demission auch als Konservatoriumsdirektor und Konzertdirigent eingereicht hat, ist unter den Personalnachrichten dieser Zeitschrift bereits erwähnt worden.

[1]) Anfang Februar. D. Schr.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

„Ende gut — alles gut", das konnte man wohl von dem am 26. März veranstalteten achten und letzten der heurigen (ordentlichen) philharmonischen Konzerte sagen. Denn die gewählten Tonwerke — Webers „Oberon-Ouvertüre", die drei beliebtesten Orchesterstücke aus Berlioz' „Fausts Verdammung" (Tanz der Irrlichter und der Sylphen, Rakoczymarsch), endlich die gigantische Faust-Sinfonie von Liszt wurden schlechthin mustergültig dargestellt.

Zugleich eine sinnige, selbst musikgeschichtlich belehrende Vortragsordnung. Zeigte sie doch, wie bereits aus Weber — den Berlioz so sehr liebte! — ein gut Teil der wunderbaren Instrumentierungskunst des letzteren hervorgewachsen, die dann wieder so bedeutsam auf Liszt einwirkte, daß er sein größtes Werk — die als tief ethisch wirkende moderne „Programmusik" wohl noch immer unerreichte „Faust-Sinfonie" — mit Recht dem genialen französischen Freunde widmen konnte.

Und Weingartner befand sich diesmal in seinem Element. Schienen doch in ihm förmlich wieder seine Jugendideale aufgewacht, die dereinst — neben Wagner — vor allem Berlioz und Liszt gewesen. Und darum dirigierte er auch mit wahrhaft jugendlicher Begeisterung, die sich dann unwillkürlich auf die sich selbst übertreffenden Spieler und durch sie auf das Publikum übertrug.

Schon nach der „Oberon-Ouvertüre" zwang der Riesenbeifall die Musiker zum Aufstehen. Ein Vorgang, der sich bei den Berliozschen Stücken wiederholte, von denen diesmal am meisten der anspruchslose Sylphentanz wirkte: mit das Zarteste, das uns der große Tonkolorist gegeben.

Wie unter einem Zauberbann schien sich das Publikum bei der Faust-Sinfonie zu befinden. Begreiflich hielt es gegenüber dem echt faustischen Ringen des nicht eben leichtfaßlichen ersten Satzes — mit seinem wunderbaren Stimmungenreichtum und -wechsel, seinem grandiosen Aufbau — mit äußeren Beifallsbezeugungen mehr zurück. Um so freudiger gab es sich der berückenden Melodik und Klangschönheit des „Gretchen-Andante" gefangen, bis zuletzt der nicht enden wollende Beifallssturm am Schlusse des Ganzen bezeugte, wie neuerdings der grotesk diabolische Humor des Mephisto-Scherzos (der zugleich ein technisch-kontrapunktisches Wunder!) fasziniert und hierauf der feierlich erhabene Eintritt des Chorus mysticus „Alles Vergängliche" am Schlusse (herrlich vom Wiener Männergesangverein wiedergegeben), mit dem so sinnig auf die „Gretchen-Melodie" zurückgreifenden und immer inniger beseelten Tenorsolo (bei Hofopersänger Maikl auch in guten Händen) vom vollen Werk der Orgel (Prof. Valker) getragen, im edelsten Sinne „versöhnend-ethisch" gewirkt. Ich gestehe, daß ich persönlich durch diese wundervolle Aufführung der Faust-Sinfonie den größten Konzerteindruck empfing, der mir bisher in der ganzen laufenden Spielzeit vergönnt gewesen, ein Eindruck, der es mir unmöglich machte, nach diesem Mittagskonzerte am selben Tage auch nur noch einen Ton Musik zu hören, so sehr andere vielleicht durch die noch weiter angekündigten Abendkonzerte dazu verlockt worden sein mögen.
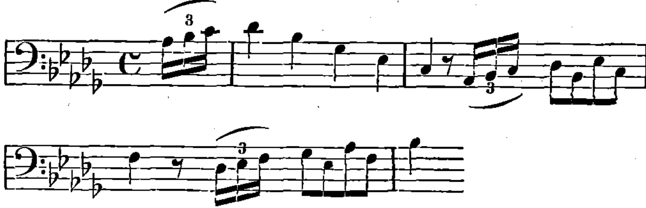
Eine in Chor und Orchester durch Kapellmeister Schalk sehr wohl vorbereitete Aufführung von Schumanns in Wien seit 18 Jahren nicht mehr öffentlich gehörten Kantate „Das Paradies und die Peri" erfreute am 22. März im vierten (letzten) „ordentlichen" Gesellschaftskonzerte. Von den Solisten errang mit ihrem frischquellenden Sopran und ihrer edel warmen Nachempfindung entschieden Frau Foerstl-Links als Vertreterin der Titelrolle den Preis. Die Besetzung der anderen Partien mit Frl. Klara Musil, Frau Flore Luitlen-Kalbeck, den Herren Gallos und Duhan erschien mehr oder minder glücklich. Das poesievolle Werk selbst erwies sich zwar als Ganzes wegen des gar zu lyrischen Stoffes und des ermüdend gleichförmigen Ariosostils für den heutigen Zeitgeschmack etwas verblaßt. Manche einzelne Schönheiten ergreifen aber noch immer, z. B. gleich die innige Orchestereinleitung (aus der Tschaikowsky die eindringliche Gesangsmelodie im ersten Satz seiner „Sinfonie pathétique" geschöpft, die dann neuerdings nur wenig verhüllt am Schlusse von R. Strauß' „Salome" wiederkehrt), das Zusammenwirken von Chor, Orchester und Soli in dem schönen Hdur-Satze, welcher nach dem Tode des liebenden Paares so süß beruhigend („Schlaf' nun und ruhe in Träumen voll Lust") den zweiten Teil schließt, der Chor der Nilgeister und später der Houris usw. Merkwürdig, daß diesmal im Gegensatz zu früheren Aufführungen der geistig doch mehr abfallende dritte Teil am meisten applaudiert wurde und das massenhaft erschienene Auditorium — Aufführung und Generalprobe waren ausverkauft! — auch bei dem übermäßig gedehnten Schlußchor wacker aushielt bis zum letzten Takt. Es hörten wohl auch bei der jetzigen Überfüllung Wiens durch zahlreiche Flüchtlinge gar viele zu, denen das Werk noch völlig neu war und die sich schon für die treffliche Wiedergabe möglichst dankbar erweisen wollten.

Ein paar Tage vorher hatte an derselben Stelle, im großen Musikvereinssaale nämlich, auf zwei Klavieren das Ehepaar Louis und Susanne Rée konzertiert: vor seinem gewohnten, für das Gebotene stets besonders empfänglichen Stammpublikum und daher mit für die Spieler denkbar schmeichelhaftestem Erfolg. Und er war gewiß verdient, denn ein bis in die kleinste Note vollendeteres und zugleich klangschöneres, mehr beseeltes Zusammenspiel hat man in Wien wohl nach den Brüdern Thern (von denen der eine leider seit Jahren dahingeschieden) nicht mehr gehört. Das Programm war diesmal größtenteils dasselbe, welches das Künstlerpaar schon vor einigen Monaten vor geladenen Gästen in seinem Heim auf zwei Klavieren ausgeführt (so: Adagio und Fuge [Cmoll] von Mozart, Brahms' Haydn-Variationen, die man viel öfter im Orchester hört, Liszts „Benediction de Dieu" in der Übertragung von E. Sauer, desselben Meisters Concert pathétique — eine virtuose Prachtleistung der Spieler —, das temperamentvolle Jagdstück [Scherzo] aus Bruckners „Romantischer Sinfonie" Nr. 4 Esdur, von Herrn Rée selbst geschickt für zwei Klaviere gesetzt u. a.). Auch Rées farbenreich-melodramatische Vertonung der „Titanic-Katastrophe" (die man nur musikalisch ganz gut auch auf die Versenkung der „Lusitania" beziehen könnte) wurde beifällig wiederholt, wobei der Hofschauspieler K. Skoda die von einer Dame herrührende

bedeutsame Dichtung sprach. Nachdem Frau Rée mit besonderer Delikatesse mehrere dem feineren Salonstil angehörige Solostücke ihres Gatten gespielt, beschlossen wieder auf zwei Klavieren zwei Nummern, mit welchen das Künstlerpaar schon bei früherer Gelegenheit „Furore" gemacht: die leider nur schon allzu abgespielten und abgesungenen „Frühlingsstimmen"-Walzer von Joh. Strauß und Herrn Rées „Fantasie" über die österreichische Volkshymne unter Benutzung anderer vaterländischer Melodien und Motive, denen sich zuletzt die bulgarische und die deutsche Volkshymne anschließen: eine Kombination, die auch diesmal den gewünschten patriotisch-aktuellen Effekt nicht verfehlte.

Mit einem vortrefflich ausgeführten Liszt-Bruckner-Programm hat F. Löwe am 29. März die Sinfonieabende des Konzertvereins der laufenden Spielzeit in würdigster Weise beendigt. Von Liszt brachte er zuerst die gleich ausdrucksvolle wie technisch meisterliche, zu wenig gewürdigte sinfonische Dichtung „Prometheus", die vom Konzertverein an seinen regelmäßigen Sinfonieabenden aufgeführt worden war, aber nur ausnahmsweise einmal im Rahmen eines großen Zyklus von Populärkonzerten 1911/12 zum hundertjährigen Geburtsfest des Meisters. Bekanntlich bildet Liszts „Prometheus" — als den gefesselten Titanen schildernd — eigentlich nur die großartige Ouvertüre zu der Vertonung von Herders „Entfesseltem Prometheus", die er als Kantate zur Enthüllung der Statue des Dichters am 25. August 1850 in Weimar schrieb, aus welcher dann der reizende Winzer- und Schnitterchor in Wien völlig populär geworden.

Die einleitende sinfonische Dichtung muß aber Richard Wagner besonders geliebt haben, mindestens hat er aus derselben bedeutsame Anregungen für sein eigenes späteres Schaffen gewonnen. Vor allem aus dem das Ringen der Titanennatur so kraftvoll-trotzig ausdrückenden Fugato (Allegro moderato), welches so beginnt:



Daß in den zwei letzten Takten die schneidige Figur von Siegfrieds zweitem Schmiedeliede teilweise motivisch vorgebildet ist, dürfte den Lesern selbst auffallen. Aber auch in dem absteigenden Gang des zweiten Taktes liegt so etwas wie Wagnersche Vorahnung. Man vergleiche damit — nämlich, wie sich Liszts Vierviertel-Motiv im 21. Takt entwickelt — die interessante Stelle im ersten „Meistersinger"-Finale, wo sich, von Beckmesser aufgereizt, Hans Foltz und Hermann Ortel in leicht kanonischer Nachahmung die Worte von den Lippen nehmen: Man ward nicht klug — ich muß gestehn usw. Natürlich darf hier niemand an eine bewußte, direkte Reminiszenz bei Wagner denken. Er hatte eben die musikalische Gestaltung des großen Freundes liebgewonnen und ist ihm daher unwillkürlich so manches davon beim eigenen Schaffen im Ohr gelegen, was ja besonders auffallend später im „Parsifal" hervortritt. So recht bestätigend August Göllerichs wahres Wort, daß nicht nur Liszt von Wagner lernte, sondern mindestens ebensoviel Wagner von Liszt; das Kunstschaffen der beiden Unsterblichen war ja ein sich im schönsten Sinne wechselseitig ergänzendes und befruchtendes, wie es einst bei den Klassikern Haydn und Mozart in ähnlicher Weise der Fall gewesen sein mag.

Leider wurde Liszts „Prometheus" diesmal im Konzertverein nicht mit der verstehenden Wärme aufgenommen, wie es das geniale Werk sowohl als die kongeniale Ausführung verdiente; um so stürmischer erscholl der Beifall nach der darauffolgenden nächsten Liszt-Nummer, dem heuer bei uns schon zum vierten Male öffentlich gebrachten glänzenden Es dur-Konzert des Meisters, da ja Wiens bravourgewaltigste und muskelkräftigste Klavieramazone, Frau Vera Specht-Schapira, als technisch hierzu förmlich auserlesene Interpretin vor den Tasten saß. Sie wurde natürlich immer von neuem gerufen. Den Vogel schoß aber doch nicht sie in diesem Konzerte ab, sondern erst F. Löwe mit einer geradezu hinreißend wirkenden Darstellung von Bruckners herrlicher dritter Sinfonie in D moll. Schon vor Beginn der Sinfonie bereitete das Publikum ihm, als doch dem berufensten aller Bruckner-Interpreten, eine besondere Ehrung.

Ein interessantes geistliches Konzert fand zugunsten der Tuberkuloseaktion des Hilfsvereins vom Roten Kreuz am 1. April nachmittags in der Minoritenkirche statt, die trotz der hohen Eintrittspreise (jeder Sitzplatz 10 Kronen) dicht gefüllt erschien. Man bekam da, von den Damen Foerstel-Links und Hermine Kittel mit edler Hingebung gesungen, Pergolesis berühmtes, in Wien sehr lange nicht vor dem Publikum erschienenes „Stabat mater" für zwei Frauenstimmen und Streichorchester zu hören. Bekanntlich des im Alter von 26 Jahren dahingeschiedenen neapolitanischen Meisters rührender Schwanengesang und in seiner weichen, sinnlichen Schönheit gleichsam ein Carlo Dolci in Tönen. Leider war die Akustik der Minoritenkirche sowohl für das genannte Hauptwerk der Aufführung als für die noch übrigen Kunstgaben: eine Bachsche Arie „Hier in meines Vaters Stätte" vom Hofopernbariton Duhan und ein Bachsches Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" von zwei Knaben des Klosterneuburger Stiftes gesungen, endlich Mozarts weihevolles „Ave Verum" nicht recht günstig. Eindringlicher wirkten die schönen Orgel-Vor- und Nachspiele Prof. M. Springers und Prof. Rosés die Bachsche Arie begleitendes Violinsolo.

Ungeschwächte Anziehungskraft behaupten Rosés in dieser Spielzeit besonders ausgiebig gebotenen Kammermusikabende, von denen die letzten — ein zu stark ermäßigten Preisen gebotenes „populäres" im großen Musikvereinssaal und das den Zyklus der Abonnementskonzerte im mittleren Konzerthaus beschließende — zu den gelungensten zählen. Im Populärkonzert wurden die herrlichen Streichquartette von Mozart in G moll und von Beethoven in C dur Op. 29, dazwischen Brahms' zweites Streichsextett in G dur gespielt, welch letzteres gegenüber dem bei uns so überaus beliebt gewordenen, allerdings melodisch weit eingänglicheren ersten in B dur hier etwas unterschätzt wird. Im letzten der Abonnementskonzerte führte Rosé das Es dur-Streichquartett von M. Reger, Hugo Wolfs reizend-feinsinnige Italienische Serenade (in der ursprünglichen Quartettform), endlich A. Schönbergs Streichsextett „Verklärte Nacht" vor, das zwar ganz und gar aus Tristans Chromatik herausgebildet, in dieser übernommenen Tonsprache aber doch viel Eigenartiges und Ergreifendes sagt: besonders in der Wiedergabe so sehr davon begeisterter Interpreten wie Rosé und Genossen. Schönbergs ungemein klangschönes Sextett — noch nicht den späteren herausfordernden musikalischen Anarchisten verratend — erhielt diesmal den stärksten Beifall und verschaffte dem anwesenden Komponisten die Ehre wiederholten Hervorrufes.

Einen sehr schönen Erfolg — um das gleich hier zu erwähnen — erzielte am 26. März auch ein anderer geschätzter Wiener Komponist fortschrittlicher (aber durchaus nicht à la Schönberg hypersezessionistischer) Richtung, Prof. Gustav Grube, mit seinem farbenreichen und dramatisch ausdrucksvollen sinfonischen Prolog „Widukind" (zum gleichnamigen Schauspiel von Anna Beranek-Rau) vom Tonkünstlerorchester unter Anton Konraths Leitung verdient beifällig aufgeführt.

Den zahllosen Beethoven-Orchesterkonzerten des heurigen Musikjahres reihte sich würdig ein von dem jungen Hofmusiker R. Nilius dirigiertes an, das als Programm die Ouvertüre zu „Egmont" und zu Leonore Nr. 3, als Hauptstück die „Eroika" und vorher die große „Fidelio"-Arie, von einem Frl. Wenger gesungen, vorführte. Alles von dem massenhaft erschienenen Publikum mit gewohnter warmer Empfänglichkeit entgegengenommen. Es läßt sich das nur aus der Verschiedenartigkeit der Hörerschaft erklären, wie sich diese aus einer Zweimillionen-

stadt (jetzt noch durch etwa 300000 Flüchtlinge verstärkt) bei jedem Beethoven-Konzerte wieder anders zusammensetzt. Denn sonst müßten ja die ewigen Wiederholungen die unsterblichen Werke zu Tode hetzen.

Es sei hier heute noch zweier genußreicher Liederabende gedacht, deren Veranstalterinnen sich allerdings wie ein bescheidenes Veilchen zur stolzen Zentifolie verhalten: Frau Weigl-Pazeller und Frau Lilli Lehmann. Erstere brachte in ihrer eigenartig gemütsvollen und darum herzgewinnenden Weise sinnig ausgewählte selten öffentlich gehörte Lieder von Schubert, Brahms, Hugo Wolf und dazwischen auch solche, sich gar nicht übel anhörende des talentvollen Wiener Komponisten Richard Mandl, wie z. B. „Grablied“ und „Schwälblein“, beide nach sehr originellen Dichtungen von Paul Heyse. Am überzeugendsten sang sie aber diesmal reizende Frühwerke von Hugo Wolf („Wiegenlied im Sommer“ und „Wiegenlied im Winter“, beide nach R. Reinick, „Die Spinnerin“ nach Rückert und das allbekannte, immer von neuem ergötzende „Mausfallensprüchlein“ von Mörike). Wiens bester Klavierinterpret, Prof. F. Foll begleitete; damit war eigentlich der Erfolg im vorhinein verbürgt.

Frau Lehmann, die in Herrn Franz Ledwinka, Konzertleiter am Mozarteum in Salzburg, auch einen ebenbürtigen Begleiter am Klavier mitgebracht hatte, eröffnete mit Schuberts „Allmacht“. Ein Prachtvortrag, der Auffassung nach, auch so recht der hoheitsvollen Erscheinung der greisen Künstlerin anpassend. Aber die Stimme gehorchte ihr dabei doch nicht mehr so wie in früheren Jahren, manch schwankenden Ansatz mußte man mit in den Kauf nehmen. Um so mehr überraschte sie durch ihre glänzende, perlende Koloratur in einer Arie aus Händels „Josua“ und einem Alleluja aus einer dreiteiligen Motette („Exultate, jubilate“), das ihr jetziger Lieblingsmeister Mozart als 16jähriger Knabe ganz im italienischen Opernstil in Mailand schrieb.

Mozarts „Veilchen“ bot wieder mehr gemischte Eindrücke. Alle Vorzüge ihrer vollendeten Kunsttechnik und seltenen Interpretationskunst entfaltete sie dafür neuerdings in den nunmehr gesungenen (5) Liedern von Schumann und (deren 7) von Robert Franz, für welch letzteren, als einen mit Unrecht heute so stark zurückgesetzten wahren Klassiker des Liedes wieder zu Ehren bringend, wir besonders dankbar waren (ich darf da wohl im Namen vieler sprechen). In Schumanns packend balladenartig angelegtem „Spielmann“ (Text nach dem Dänischen von H. C. Andersen, auch vom Komponisten dem Dichter gewidmet) erzielte Frau Lehmann eine wunderbare Wirkung durch plötzliches Umschlagen in den Sprechton, was aber nur eine geniale dramatische Ausnahmskünstlerin wagen darf, wie es einst die Schröder-Devrient (mit ihrem berühmten „Töt erst sein Weib!“ in „Fidelio“) gewesen und ihre würdige Nachfolgerin jetzt wieder ist. Von Robert Franz mußte Frau Lehmann zwei reizende Heine-Lieder („Die Rose, die Lilie“ und „Der Schmetterling ist in die Rose verliebt“, letzteres in einem durch den Vortrag tonmalerisch entzückenden langen, leisen Triller ausklingend) und das dem Volkston abgelauschte „Rosmarin“ wiederholen. Zum Schluß das allbekannte, oft gehörte „Im Herbst“ („Die Heide ist braun“), aus dem Munde der Lehmann ein tief persönliches Erlebnis, das man gern als einen wunderbaren Ausnahmseindruck länger festhalten möchte. Daher ich mir denn auch die noch weiter stürmisch erbetenen Zugaben lieber schenkte.

Rundschau

Oper

Barmen Der Spielplan der Barmer Bühne brachte auch im März reiche Abwechslung. Außer Jüdin, Rigoletto, Hoffmanns Erzählungen, Undine, Martha, Carmen war die heitere Muse durch Fledermaus, Schöne Galathee vertreten und stand R. Wagner mit Tannhäuser, Meistersingern, Tristan und Isolde, Walküre, Siegfried im Vordergrunde. Besonders lebhaften Zuspruches erfreuten sich R. Wagners Werke: Die Gastspiele des Heldentenors Adolf Löltgen, der vor etwa 10 Jahren in Barmen eine glänzende Bühnenlaufbahn begann, waren es, die eine große Anziehungskraft auf das Publikum ausübten. Löltgen verfügt auch heute noch über die früheren Vorzüge seines Organes: Kraft und Tragfähigkeit der Stimme, eine vollendete Atemtechnik, musterhafte Textbehandlung. Dem Zahn der Zeit hat Adolf Löltgen insofern seinen Tribut zahlen müssen, als der bestrickende, frühere Wohllaut, der alte Glanz und Schmelz der Stimme nicht mehr in jenem Maße vorhanden sind, wahrscheinlich die natürliche Folge zu großer Anstrengung der Stimmorgane. — Oskar Bolz (Gast) war ein hervorragender Siegfried, dessen Tongebung an Reinheit und Feinheit nichts zu wünschen übrig ließ. Margarete Kahlers (Gast) Brünnhilde stand auf hoher musikdramatischer Höhe. Eine achtunggebietende Leistung war der „Mime“ des Spieltenoristen Ph. Massalsky. Frau Professor Reuß-Belce gab eine geradezu vollendete Fricka. Leo Kaplan zeichnete den finsteren Hunding in lebenswahren Zügen. Der Fliegende Holländer und Senta fanden durch das Ehepaar Harold und Barbara Eldredge eine eindringliche Verkörperung. Hans Bahling (Karlsruhe) führte die Rolle des Kurwenal glänzend durch. König Marke fand durch Leo Kaplan eine treffliche Gestaltung. Elfriede Overhoffs „Puppe“ (Hoffmanns Erzählungen) fand starken Beifall. H. Oehlerking

Berlin Die Aufführungen Wagnerscher Werke erfreuen sich im Charlottenburger Deutschen Opernhause eines ganz besonderen Rufes. Ich überzeugte mich von der Berechtigung desselben durch den Besuch der letzten von Tannhäuser. Sie stand szenisch unter der Leitung Direktor Hartmanns und musikalisch unter der Kapellmeister Mörikes. Gleich im Venusberge sah man sich einem neuschaffenden Geiste gegenüber. Da lagerte die Göttin nicht mehr auf der altoperlichen „Chaiselongue“, die Farben der Kostüme zeugten von einem malerischen Auge, die Gruppen und Aktionen von Schablonenfreiheit. Der Schluß des Aktes war ein prachtvolles, lebendiges Bild, eine wirklich große und umfassende Jagdgesellschaft, in der auch sechs tadellose Rüden die Bewunderung der Kenner fanden. Die bekannte thüringische Landschaft erweckte Heimsehnsucht bei denen, die dort zu Hause sind. Nur das dezente Herdenglockengeläut enttäuschte mich auch hier. Gerade im nordwestlichen Zentralstocke des Thüringer Waldes hat man die besten Geläute, gegen die diejenigen der viel gepriesenen Alpen blechernes Gebimmel sind. Wohlgeordnet in verschiedene „Register“ und durch kunstgerechte Stimmer im tiefsten Baß wie im hellsten Diskant in akustischer Ordnung gehalten, klingen sie wie eine Sinfonie durch die Wälder. Wie oft habe ich, der verwöhnte Musiker, am Schneekopfe der hundertstückigen Herde von Gehlberg mit wahrer Andacht gelauscht! Daß Wagner diese thüringischen Geläute in Tannhäusers Sehnsucht nach der irdischen Oberwelt mit als treibendes Motiv verwandte, zeigt, daß er ihnen selber einmal bewundernd gelauscht hat. Hier müßte auf unsern bedeutenderen Bühnen ein Übriges getan werden. Im zweiten Akte fand ich die große Festhalle nicht im gewohnten Querschnitte, sondern im Längsschnitte, eine auffrischende Abwechslung, die auch in Gruppierung und Aktion neue Bilder entstehen machte. Die herbstliche Abendlandschaft des letzten Aufzuges ergriff tief, und wunderbar leuchtete der Abendstern von dem berühmten Kuppelhorizonthimmel hinein. Das alte Opernschlußtableau war verschwunden, über die Fragwürdigkeit des sonderbaren Leichentransportes brauchte kein denkender Kopf mehr geschüttelt zu werden: was da oben auf der Wartburg passiert war, ahnte man hinter deren erleuchteten Fenstern, und was sich nun unten im dämmernden Tale abspielte, ergriff mit der Macht nunmehriger

Wahrhaftigkeit. Rudolf Laubenthal gelang die Titelrolle ausgezeichnet; ihren Kernpunkt, die Erzählung der römischen Bußfahrt, wußte er glänzend darzulegen. Auch die Elisabeth Nelly Merz's war gut geraten. Hier fiel u. a. vorteilhaft auf, daß sie sich nicht als veritable weiße Nonne drapiert hatte, was man sonst wohl als neueste „tiefsinnige" Errungenschaft vorgestellt sieht. Die Verquickung dieser Elisabeth mit jener vertriebenen Landgräfin, die in Marburg starb und später kanonisiert wurde, ist ja ein bekanntes Kapitel für sich. Julius vom Scheidt, ein zwar etwas beleibter Wolfram, stellte dessen Rolle ganz hervorragend dar. Seine Gesänge, namentlich der an den Abendstern, wirkten tief auf das Publikum. Als Landgrafen traf man jenen stimmprächtigen Robert Blaß wieder, dessen Hunding ich in meinem Konzertbriefe außerordentlich rühmen mußte. Ich kann hier nicht allen guten Leistungen gerecht werden, will aber die tadellos geratenen, bekanntlich nicht leichten Chöre nicht unerwähnt lassen und auch des tüchtigen Orchesters gedenken. Hier hatte ich allerdings ebenfalls vergebens auf die Emanzipation von einer kleinen Allerweltsschablone gehofft, von dem schnellen Tempo des Einzugsmarsches nämlich, bei dem sich die auf großen Bühnen so zahlreichen Gäste sehr beeilen müssen, rechtzeitig auf ihre Plätze zu kommen.

Unter den andern Vorstellungen des Deutschen Opernhauses fiel jene auf, die Weingartners „Dame Kobold" mit dem Komponisten am Dirigentenpulte brachte. Die feine Musik des Werkes kam da noch besser zur Geltung, namentlich im Orchester, aber des zwiespältigen Doppelspieles auf der Bühne wurde das Publikum nicht mehr Herr wie sonst. Über die Art, wie Goethe in der Osterszene vor dem Tore das Problem in seinem Faust behandelte, scheint eben kein Hinauskommen, selbst in der Oper, wo doch die Stimmen harmonisch geeint werden, möglich zu sein.

Im Königl. Opernhause gab man inzwischen Meyerbeers Afrikanerin neu. Da das Werk für den Spielplan des Deutschen Opernhauses angesetzt war, durfte die königliche Konkurrenz nicht zurückbleiben. Der Erfolg der szenisch wie musikalisch glänzenden Aufführungen ist groß und entfesselt auch bei offener Szene nach gewissen Hauptnummern immer starke Beifallsstürme. Darüber regen sich solche Zeitungsstimmen, die auch alte Werke im Fahrwasser der Pariser Großen Oper mit Wagnerschem Maßstabe messen und ihnen den nicht gönnen, der ihrer so ganz anderen Art eigen ist, gewaltig auf. Die von mir besuchte Vorstellung war von Generalmusikdirektor Blech dirigiert und von Oberregisseur Bachmann, der zugleich den Diego sang, inszeniert. Der in Werken dieser Richtung so bedeutende choreutische Teil stand unter Ballettmeister Graeb. Szenisch wurden besonders das Schiff auf hoher See und die Landschaft mit dem verderbenbringenden Baume bewundert. Als Vasco glänzte Jadlowker durch seine prächtigen Stimmmittel, als Nelusko Hoffmann durch seine dramatischen Fähigkeiten. Als seine indische Landsmännin Selika hatte Frau Kemp nicht weniger großen Erfolg. Die große Schlußszene, den Gipfelpunkt der ganzen Oper, wußte sie so zu gestalten, daß man der alten Überzeugung treu blieb, dieser oft so unverständig verachtete Meyerbeer habe sich doch ebenfalls zu wahrer, echtester Musikdramatik erheben gekonnt. Ferner muß Frau Hansas als Inez, Bischoffs als Pedro und Sommers als Alvar besonders gedacht werden, wie denn hier überhaupt nichts mittelmäßig besetzt zu werden braucht. Die reichen Mittel, die diesem Kunstinstitute zur Verfügung stehen, erlauben ihm zum mindesten die Verwendung schöner und großer Stimmen, wo es auch immer sein mag. Das sah man auch an Schweglers Oberpriester und Krasas Inquisitor. Einen großen musikalischen Genuß gewährte der prächtige Chor- und Orchesterklang. Unsere jungen Musiker könnten da, falls die Partituren leichter zugänglich wären, noch viel von Meyerbeer lernen und sich wieder etwas von der allermodernsten Instrumentierschablone emanzipieren, deren Handhabung ja so leicht zu erlernen ist und ähnlich dasteht wie in der Malerei die dicke Pinselung oder Spachtelung der Neuesten im Verhältnisse zu der feinen Palette älterer Meister. Jedenfalls beherrscht Meyerbeers Afrikanerin augenblicklich in der Königl. Oper die Situation, und ihre Wiederaufnahme ist eine frische Belebung des dortigen Spielbestandes.

Bruno Schrader

Wien Unter Kapellmeister Reichweins sorgfältiger Leitung sind am 10. April im Hofoperntheater die zwei neuen Einakter von Erich Wolfgang Korngold „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" mit großem äußeren Erfolg zur ersten hiesigen Aufführung gekommen. Der Komponist wurde nach jedem der beiden Stücke mit den Darstellern wiederholt gerufen. Uns einen ausführlichen Bericht vorbehaltend, sei für heute nur noch bemerkt, daß Korngold in beiden Opern neben seinem bereits bekannten Instrumentationsgeschick und Raffinement auch ein für einen jungen Neuling erstaunliches Theatertalent offenbart; wobei er in der aufregenden Renaissance-Oper „Violanta" sich besonders Puccini („Tosca") und Strauß („Salome", „Elektra") als Hauptvorbilder erwählte, während er im „Ring des Polykrates" auf jenen modernen Biedermeierstil zurückgriff, wie ihn schon mit mehr oder weniger Glück d'Albert, Blech und wieder Strauß (im Rosenkavalier) versuchten. Die Gesamtaufführung gehört zu den besten, die im Wiener Hofoperntheater seit langem geboten wurden.

Th. H.

Konzerte

Barmen Das vierte Konzert der Barmer Konzertgesellschaft brachte als Einleitung die melodische, klangschöne, selten gespielte Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine von F. Mendelssohn-Bartholdy. Begeisterten Beifall fanden die von Frau Johanna Kiß (Berlin) ausdrucksvoll vorgetragenen Schubert-Lieder: An die Musik, Der Atlas, Memnon, Der Einsame, Gruppe aus dem Tartarus, Sehnsucht. Mit besonderer Freude begrüßt der Musikfreund die Aufführung eines für uns neuen Werkes, der Messe in F moll für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel von Anton Bruckner. Die F moll-Messe gehört in Hinsicht auf ihre Gedankentiefe, ihre harmonische Klangschönheit und ihre meisterhafte Struktur zu den besten und reifsten Werken des Wiener Meisters. Unter der fleißigen Vorarbeit und der umsichtigen Leitung von Prof. Stronck überwand der Chor die vielen technischen Schwierigkeiten leicht und sicher. Tiefen Eindruck hinterließ das stimmungsvolle Kyrie, das freudejauchzende Gloria, das innige Credo, das feierlich-andachtsvolle Benediktus. Den einzelnen Solisten ist nicht viel Gelegenheit geboten, ihr Können ausgiebig zu betätigen. Die Solisten lösten die gestellten Aufgaben in lobenswerter Weise: Frau Thilde Reuß-Welsch (Sopran), Frau Johanna Kiß-Berlin (Alt), Paul Tödten-Duisburg (Tenor), Kammersänger Ernst Everts-Köln (Baß). Unser Publikum war für die Darbietung dieser örtlichen Neuaufführung um so mehr dankbar, als im Wuppertal gar zu sehr Johannes Brahms — in größeren wie in kleineren Veranstaltungen! — das Feld beherrscht.

Bei lebhaftem Besuch fand im Stadttheater das 3. Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters statt. Auch hier gab es erfreulicherweise Werke, denen man im Konzertsaal nicht allzuhäufig begegnet. Die D moll (4.) Sinfonie von R. Schumann schwungvoll und farbenprächtig dargeboten. Lindners Konzert für Cello mit Orchesterbegleitung vermochte nicht sonderlich zu begeistern. Abgesehen von einigen schön klingenden und gut gelungenen Stellen fehlt dem Ganzen doch die Gründlichkeit. Der 2. Teil des Programmes galt dem Andenken R. Wagners (Todestag 13. Februar). Der holländische Sänger Hendrick Veldkamp sang die Romerzählung aus Tannhäuser, das Frühlingslied aus der Walküre, die Schmiedelieder aus Siegfried, ohne mit diesen Sachen als nichtdeutscher Künstler den rechten nachhaltigen Eindruck zu erzielen. Prachtvoll erklang das Tristan-Vorspiel.

Der 7. Kammermusikabend der Vereinigung der Kammermusikfreunde-Barmen machte die Bekanntschaft des F dur-Trios für Klavier, Violine, Cello (Op. 8) von Hans Pfitzner. Dieses

neue Trio entbehrt des einheitlichen, frischen Zuges; es gibt darin viele zu lang ausgedehnte, abstrakte, öde Stellen. Umfang und Inhalt stehen in gar keinem Verhältnis zueinander. Nur der 3. Satz des Trios macht hiervon eine Ausnahme, indem er einige Stellen bringt, die eine blühende, melodische Linie darstellen. Die übrigen Sätze sind ohne tieferen, poetischen Gehalt. So ist es nicht zu verwundern, daß bei der langen Aufführungsdauer von einer Stunde die Zuhörer unter dem Zeichen der Ermüdung stehen. Im Vergleich hierzu bedeutete der Vortrag von F. Schuberts Trio B dur für Klavier, Violine und Cello (Op. 99) ein seelisches Aufatmen. In diesen beiden ungleichen Trios wie in R. Schumanns E dur-Fantasie für Klavier (Op. 17) lernten wir einen Pianisten kennen, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt: Fritz Malata aus Köln. Die Technik dieses verheißungsvollen jungen Künstlers ist völlig ausgereift, der Vortrag poetisch, vollkommen abgeklärt. Der außerordentlich starke Beifall des schon verschiedentlich mit Preisen (Mendelssohn usw.) ausgezeichneten Kölner Virtuosen war wohlverdient. An dem erfolgreichen Kammermusikabend waren außerdem die Herren Adolf Siewert (Violine) und Albin Fähndrich (Cello) beteiligt.

Von Männerchor-Veranstaltungen ist diejenige des Oberbarmer Sängerhains unter Leitung Edmund Siefeners-Köln erwähnenswert. Trotzdem mehr als die Hälfte der Mitglieder im Felde steht, vermag der Chor doch noch künstlerisch Beachtenswertes zu bieten. Durch gute Deklamation, hübsche Intonierung und prächtige Vertiefung waren verschiedene Liedvorträge ausgezeichnet: Kamerad, komm (von Klughart); Laß, o Welt (von H. Schöne), Vergessen und Meeresfahrt (von H. Schwartz). Anerkennung fanden die Violinvorträge — Nokturno von Chopin-Sarasate, Caprice von Kreisler — von Jenny Kitzig-Köln.

H. Oehlerking.

Noten am Rande

Das indische Freiheitslied. Man schreibt der Kölnischen Zeitung: Im Zusammenhang mit den Meldungen von der Gärung in Indien ist es vielleicht nützlich, auf das mit der Zeit zum Nationallied gewordene Kampflied der indischen Unabhängigkeitspartei hinzuweisen, das in Europa so gut wie unbekannt ist, trotzdem es, vom Politischen ganz abgesehen, literarisch bedeutsam ist und große poetische Schönheiten aufweist. Der Brennpunkt der indischen Unabhängigkeitsbewegung ist noch heute das kulturell am höchsten stehende Bengalen, wo die Unabhängigkeitspartei den Namen Svadesî führt, was etwa mit „Indien den Indern" zu übersetzen wäre; dort entstand auch das überall mit der Revolutionsbewegung einziehende Nationallied, das von dem Kehrreim Bandemâtaram seinen Namen erhalten hat. Leider ist es nicht möglich, die ganze Klangschönheit der indischen Vorlage in der Übersetzung wiederzugeben:

„Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!

Du Land mächtiger Ströme und süßer Früchte, gekühlt vom Winde, der vom Himalaja daherweht, und bedeckt mit einem Mantel von leuchtendem Grün!

Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!

Du, deren Nächte im Glanz des Mondes schimmern, du mit den dichten Wäldern und den leuchtenden Blumen, du Seligkeit deiner Söhne, du lächelnd gewährende Gnade, du, deren Sprache so lieblich ist!

Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!

Siebzig Millionen Stimmen verkünden deinen Willen, zweimal siebzig Millionen Arme, scharfe Schwerter in der Faust, erheben sich für dich; wer wagt es, dich kraftlos zu schelten? Ich rufe zu dir, o Mutter, daß du uns rettest, daß du uns schützest vor unsern Feinden!

Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!

Du bist die Weisheit und Tugend, du bist Herz und Mut; im Leib bist du die Seele, in den Armen die Kraft, im Herzen der Glaube. O, möchte in unsern Tempeln nur dein Bild die Altäre schmücken! Sei gebenedeit, du Durgâ, zehnarmige, waffendräuende Göttin, du Lakshmî, Beherrscherin des Lotus, du Bânî, Beschützerin der Weisheit! Sei gebenedeit, du, Mutter ohne Fehl und ohnegleichen, du mit den lieblichen Wassern und den süßen Früchten!

Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!

Du in Blüten lächelnde, freundliche, mächtige, sorgende, nährende Mutter!

Heimat, du meine Mutter, ich grüße dich!".

Der indische Text weist eine merkwürdige Mischung aus Worten der modernen bengalischen Mundart und des altnationalen Sanskrits auf. Die Masse des indischen Volkes kennt übrigens von dem Liede, das die Schönheit der indischen Landschaft anschaulich schildert, meist nur den Kehrreim, der zum Bekennungswort der indischen Revolutionäre geworden ist.

Kreuz und Quer

Berlin. Kurz vor der festlichen Begehung seines 700. Orgelkonzertes starb hier an einer Lungenentzündung Bernhard Irrgang. Im Hauptberufe Volksschullehrer, hatte er es in der Musik, nachdem er lange Jahre an der Kreuzkirche und dann einige Jahre an der Marienkirche gewirkt, bis zum Domorganisten und Orgelprofessor an der Königl. Hochschule gebracht. Er war Schüler des Kirchenmusikinstitutes und Martin Blumners, des vorletzten Singakademiedirektors, und stand erst im 47. Lebensjahre.

— Das Philharmonische Orchester beschließt auch diese Saison wieder mit einem Beethoven-Zyklus, der sechs Konzerte umfaßt und am 12. April begann. Mitwirkende: Artur Schnabel, Henny Linkenbach, Max Fiedler, Julius Thornberg, Frieda Kwast-Hodapp, Gertrud Steinweg, Paula Werner-Jensen, Alfred Goltz, Ernst Lehmann und der Kittelsche Chor.

— Eine treffliche Wiedergabe des B dur-Trios Op. 99 von Schubert boten Edith Seidel, Nikolaus Lambinon, der geschätzte Konzertmeister des Blüthner-Orchesters, und Otto Hutschenreuter gelegentlich einer musikalischen Nachmittagsunterhaltung im Konservatorium des Westens, in deren Verlauf sich die genannten Instrumentalisten auch solistisch erfolgreich betätigten. Grete Korten vervollständigte das Programm durch Liedervorträge, von denen zwei selten gehörte Kahnsche Lieder mit Triobegleitung Erwähnung verdienen. K. Sch.

— Die Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (Gema) hielt in Berlin eine von Komponisten, Textdichtern und Verlegern zahlreich besuchte Generalversammlung ab. Diese begrüßte den am 16. Februar 1916 erfolgten Zusammenschluß mit der Wiener „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger" als eine wesentliche Förderung der Interessen der Aufführungsberechtigten. Man gab der Hoffnung Ausdruck, daß das angestrebte Ziel einer Vereinheitlichung der Verwertung musikalischer Aufführungsrechte in Deutschland auf Grund gleichmäßiger Beteiligung sämtlicher musikalischer Faktoren erreicht wird. Die Generalversammlung erklärte weiterhin, eine Einigung mit den in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer noch ausharrenden Komponisten sei nur möglich auf Grundlage der von der Gema vertretenen paritätischen Grundsätze und unter Aufrechterhaltung der mit den Österreichern geschlossenen Interessengemeinschaft. Kommerzienrat Bock (Firma Ed. Bote & Bock) verwarf namens der großen Berliner Musikverleger die von gegnerischer Seite ausgestreute Behauptung, daß diese Firmen sämtlich mit der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" wieder Frieden geschlossen hätten. Tatsächlich habe nur ein einziges Berliner Haus sich den Gegnern zugewandt. Die übrigen Firmen müßten nach den gemachten Erfahrungen jede Verhandlung mit dem derzeitigen Vorstande der Genossenschaft deutscher Tonsetzer ablehnen. Das Berliner Büro des die gemeinsamen deutschen und österreichischen Interessen vertretenden „Verbandes zum Schutz musikalischer Aufführungsrechte" in Berlin NW 7, Dorotheenstraße 32, ist seit 1. April eröffnet.

— Am 1. Oktober d. J. werden zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung für befähigte

und strebsame Musiker zu je 1500 Mk. verliehen, das eine für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler. Zur Bewerbung zugelassen sind Schüler der in Deutschland vom Staate unterstützten Ausbildungsinstitute, ohne Unterschied des Alters, des Geschlechtes, der Religion und der Nationalität. Bewerbungen sind bis einschließlich 30. Juni d. J. an das Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, zu richten. Den Bewerbungen für Komponisten ist eine selbständige Komposition nach freier Wahl unter eidesstattlicher Versicherung, daß die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen.

Döbeln. Am 7. April veranstaltete Herr Organist P. Störzner mit dem Freiwilligen Kirchenchore von der Jakobikirche sein in hiesigen Blättern recht anerkennend beurteiltes elftes Volkskirchenkonzert, in dem neben Kompositionen von Bach und Händel recht warm Max Bruchs neues Werk „Heldenfeier" (gemischter Chor und Orgel) aufgenommen wurde. Als Solisten betätigten sich die treffliche Konzert- und Oratoriensängerin Elisabeth Cotha-Chemnitz, Stadtmusikdirektor Dachsel-Döbeln (Violine) und der Leiter selbst, der neben trefflich gespielten Orgelkompositionen von Bach sich auch als Komponist in einem eigenen Choralvorspiele hören ließ.

Dresden. Der Musikschriftsteller Dr. Eugen Schmitz erhielt ab 1. Mai 1916 vom Königl. Sächs. Kultusministerium einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Königl. Technischen Hochschule in Dresden. Er wirkte früher bereits einige Jahre als Privatdozent für das gleiche Fach an der Universität München. Seine wissenschaftlichen Arbeiten betreffen vornehmlich die bayrische Musikgeschichte, die Geschichte der Kantate und die Musikästhetik.

— Die Mitglieder der Königl. Theater in Dresden erhalten jetzt wieder ihr volles Friedensgehalt.

Eisenach. Das fünfte Abonnementskonzert unseres Musikvereins (Dirigent Wilh. Rinkens) am 5. April in der Georgenkirche brachte den Händelschen „Messias" in der Chrysanderschen Ausgabe. Der Chor des Musikvereins war verstärkt worden durch den Kirchenchor von St. Georg und den Chor des Karolinenlyzeums; die Begleitung führte der Orcherterverein aus; an der Orgel saß Hoforganist Paul Hopf von hier, am Klavier, das das Cembalo vertrat, Herr Frz. Blume aus Weimar; Solisten waren die Damen Dora Brunner aus Eisenach, Frau Küster-Herold aus Köln und die Herren Kühlborn aus Frankfurt a. M. und A. N. Harzen-Müller aus Berlin. Die Aufführung dauerte ohne Striche und Sprünge zweieinhalb Stunden.

Frankfurt a. d. O. Der Orgelbaumeister Wilhelm Sauer, 85 Jahre alt, ist in Frankfurt a. d. O. gestorben. Von Sauer sind u. a. die elektrisch betriebenen Orgelwerke der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, der Petri- und Thomaskirche in Leipzig und des Kölner Gürzenichsaales errichtet worden.

Leipzig. Marie Unger-Haupt, die Witwe des 1887 verstorbenen ersten Bayreuther Siegfrieds, des von Wagner hochgeschätzten Tenorsängers Georg Unger, hat jetzt ihre 50-jährige künstlerische Tätigkeit gefeiert. Sie gehörte früher als Mitglied den Hofbühnen zu Berlin und Kassel an und wirkt heute noch als sehr geschätzte Gesanglehrerin in Leipzig.

— Das Tanzgedicht „Die Odaliske" von H. L. Kormann wurde vom Stadttheater in Leipzig zur Aufführung angenommen.

— Felix Weingartner nimmt an seiner neuen Oper „Dame Kobold" zurzeit auf Grund der Erfahrungen der bisherigen Aufführungen in Berlin und Darmstadt einige Änderungen vor. „Dame Kobold" soll in der abgeänderten Form zunächst in der Leipziger Oper in Szene gehen, die die beabsichtigte Aufführung des Werkes daher so lange verschiebt, bis die Umarbeitung beendet ist.

Lille. Ein vierzehntägiges Operngastspiel gaben deutsche Künstler im Theater zu Lille. Gegeben wurden Fra Diavolo, Wildschütz, Fidelio, Hoffmanns Erzählungen und die Fledermaus. Spielleiter war der Oberregisseur Paul v. Bongard vom Karlsruher Hoftheater; in die musikalische Leitung teilten sich die Kapellmeister Urack und Furtwängler. Die Schar der mitwirkenden Künstler war aus einer Reihe der angesehensten deutschen Bühnen zusammengestellt. Trotz all der vielen Schwierigkeiten, die ein bunt zusammengewürfeltes Personal naturgemäß mit sich bringt, standen sämtliche Aufführungen auf künstlerischer Höhe.

Madrid. Enrique Granados y Campina, den man in seiner Heimat gern den „spanischen Schubert" nannte, ist bei der Sussex-Katastrophe ums Leben gekommen. Am 27. Juli 1867 zu Lerida in Katalonien geboren, studierte er in Barcelona bei Juan Battista Pujol Klavierspiel und bei Felipe Pedrell Komposition, später noch in Paris bei Charles Wilfrid de Bériot. Granados hat kleine Klavierstücke, Lieder, ein Klaviertrio, ein Quartett, eine sinfonische Dichtung und die Opern „Maria del Carmen" (Madrid), „Goyescas" (Szenen aus den Werken des spanischen Malers) geschrieben.

Wien. Franz Schreker, dessen Renaissance-Oper „Die Gezeichneten" als erste Neuheit des Königl. Hoftheaters in München im Herbst zur Uraufführung gelangt, hat vor kurzem eine Neubearbeitung seiner Oper „Das Spielwerk" beendet und arbeitet gegenwärtig an einer vieraktigen Oper „Der Schatzgräber", dessen Dichtung ebenfalls von ihm herrührt.

Das nächste Heft erscheint am 4. Mai; Inserate müssen spätestens Montag, den 1. Mai, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 18

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 4. Mai 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Opern

„Violanta" und „Der Ring des Polykrates"

Einaktige Opern von E. W. Korngold

Zum erstenmal im Wiener Hofoperntheater am 10. April 1916

Besprochen von Prof. Dr. **Theodor Helm**

Nachdem über die Münchner Uraufführung der obengenannten beiden Neuheiten (am 28. März) in unserer Zeitschrift (Heft 14) nur einfach mitgeteilt, daß sie überhaupt stattgefunden, dürfte den Lesern vor allem eine kurze Wiedergabe des Ganges der Handlung willkommen sein.

Bei „Violanta" (Dichtung von Hans Müller) Schauplatz: Venedig im 15. Jahrhundert. Violanta (im Wiener Hofoperntheater Frau Jeritza), die jugendschöne Gattin des bereits alternden Hauptmannes der Republik Simone Trovai (Chr. Weidemann) ist aufs tiefste dadurch betroffen, daß ihre bereits als Novize im Kloster der Einkleidung harrende Schwester Nerina durch einen natürlichen Sohn des Königs von Neapel: Alfonso (Herr Miller), verführt und dann ob der Schmach in den Tod getrieben wurde. Diese Schandtat an dem Missetäter — der damals als ein unwiderstehlicher Don Juan galt — blutig zu rächen, ist von nun an Violantas einziges Sinnen und Trachten. Ihr Gatte soll das Strafgericht vollziehen; bevor dies geschehen, versagt sie sich ihm und spricht fast kein Wort. Da man jetzt mitten im Karneval (der in Venedig bekanntlich in erotisch freiester und ausgelassenster Weise gefeiert wird), entflammt Violanta, als Tänzerin verkleidet, zuerst Alfonsos ganze Sinnlichkeit, um ihn dann zu einem Stelldichein in ihr Haus zu locken, wo schon der Gatte Simone versteckt mit dem Dolch in der Hand lauert, um denselben auf gegebenes Zeichen dem Wüstling ins Herz zu stoßen. Nämlich sobald Violanta den Refrain eines damals üblichen bacchantisch-frevelhaften Karnevalsliedes anstimmen wird:

„Aus den Gräbern selbst die Toten
Tanzen heute Brust an Brust"

das überhaupt wie ein roter Faden die ganze Oper durchzieht.

Als nun Simone (der sehr, sehr lange hatte warten müssen) endlich von Violantas Lippen das ominöse Lied vernimmt, findet er sie und den Verführer ihrer Schwester — in glühender Umarmung! Violanta hat eben selbst auch dem Unwiderstehlichen nicht widerstehen können, und er — Alfonso — ihr gegenüber zum erstenmal im Leben wahre Liebe empfunden: eines der textlich und musikalisch aufgeregtesten Duette der ganzen Opernliteratur führt das in stark italianisierter „Tristan"-Stimmung näher aus.

Als nun der sich jetzt persönlich betrogen fühlende Gatte wütend auf Alfonso eindringt, wirft sich Violanta dazwischen und empfängt für ihn den tödlichen Dolchstoß. Dann, während draußen das Karnevalsfest seinen Höhepunkt erreicht, Blumen und farbige Bänder in den Saal geschleudert werden, selbst einige Masken, Fackeln und Lampions tragend, hereindringen, tragische Schlußgruppe: die tiefst erschütterten näher Beteiligten um die Sterbende, welche — wie es im Textbuch heißt — mit einer letzten Anstrengung den Kopf erhebend, visionär, groß und überwindend mit den etwas gar zu stark an „Parsifal" und „Tristan" erinnernden Worten:

„Höchstes Heil ist uns entboten —
Frei ist Mensch und Welt von Lust"

selig lächelnd verscheidet.

Gewiß ein sehr effektvolles, von Anfang bis Ende in Spannung erhaltendes, zuletzt mächtig gesteigertes Stück, aber — wenigstens für mein Empfinden — doch innerlich unwahr, es fehlt die tiefere psychologische Motivierung im Gebaren der schon an und für sich mehr schablonenhaft (nach berühmten, zumeist modernsten Mustern) gezeichneten Personen.

In grellsten Gegensatz hierzu versetzt uns der zweite, heitere Einakter „Der Ring des Polykrates" (frei nach dem gleichnamigen Lustspiel des Prager Schriftstellers H. Teweles) in behagliche und launige, dazwischen wohl auch etwas sentimentale Rokokostimmungen einer kleinen sächsischen Residenz zu Ende des 18. Jahrhunderts. Personen: Hofkapellmeister Wilhelm Arndt (Herr Piccaver) und seine Frau Laura (Frau Kurz), die sich zusammen — da ihnen bisher jeder Wunsch erfüllt worden — als das glücklichste Ehepaar der Welt fühlen. Aber da naht ein Unheilsrabe in dem lange ferngebliebenen Jugendfreunde Wilhelms: Peter Vogel (Herr Haydter), der nach allem, was er bisher erlebt, eher Pechvogel heißen sollte. Dieser hat auf der Herreise Schillers soeben in Druck neuerschienene Ballade „Der Ring des Polykrates" gelesen und meint nun die dort von dem Gastfreunde des so fabelhaft mit Glück überschütteten Königs an diesen gerichtete Mahnung: sein kostbarstes Gut den Göttern zu opfern, da diese sonst

nur zu leicht ihre bisherige Gunst in das direkte Gegenteil verwandeln könnten, mutatis mutandis an seinen gleich unheimlich glücklichen Freund Wilhelm richten zu müssen. Er solle das ihm kostbarste: den bisherigen seligen häuslichen Frieden opfern, d. h. einen Zank mit seiner teuren Ehehälfte förmlich vom Zaun brechen. Wilhelm läßt sich wirklich dazu überreden, aber nach längeren — mehr oder minder unterhaltsamen — Wortgefechten, wobei auch ein seine Herrenleute kopierendes Domestikenpaar, der Paukist und Notenkopist Florian Döblinger (Herr Maikl) und die Dienstmagd Lieschen (Frl. Jovanovic) mitspielen, wird doch nicht der hofkapellmeisterliche Hausfriede, sondern ein anderes kostbares Gut, der so zur Unzeit erschienene teuere Hausfreund, Peter Vogel geopfert, den man sanft zur Tür hinausdrängt, was der Kopist Florian noch mit den Worten begleitet:

„Der Herr Schiller schreibt vor zum Schluß,
Daß der Gast mit Grausen sich wenden muß!"

Nachdem nun das wirklich geschehen, setzen sich Wilhelm und Laura zu Tisch, um aneinander geschmiegt jetzt erst recht aufmerksam die neue Schillersche Ballade zu lesen, und während die Abendsonne die doppelt Neubeglückten „stimmungsvoll" bescheint, fällt der Vorhang.

Und die Musik zu den beiden so grundverschiedenen Einaktern? Sie imponiert vor allem durch die an einem erst etwa 17jährigen Neuling fast unbegreifliche Beherrschung alles Technischen zum Zwecke der gewünschten und überall erreichten Theaterwirkung. Im Tragischen der „Violanta" sowohl als im Biedermeier-Komischen des anderen Stückes; da wie dort erscheint die jeweilige Stimmung „bis zum Sprechen" getroffen. Freilich — besonders in der „Violanta" (wie es mir schon bei deren Librettisten auffiel), abgesehen von dem angebornen eigenen seltenen Bühneninstinkt — zunächst nach berühmten Mustern.

Wüßte man den Namen des Autors nicht, so könnte man glauben, in „Violanta" eine von Puccini und Strauß gemeinsam komponierte neue Oper vor sich zu haben. Von dem feurigen Italiener bezüglich der Vokalgestaltung (besonders in einer bei diesem Veristen schon seit Mascagni das alte Rezitativ prinzipiell ersetzenden und auch von dem stilisierten Wagnerschen Sprechgesang grundverschiedenen, allerdings bereits etwas manieriert gewordenen Art der Deklamation), von dem geistvollen, mehr berechnenden Deutschen aber durch die kühnen instrumentalen Kombinationen — Harmonisierung, Modulation, Instrumentierung — häufig auf scheinbar unmögliche Doppelakkorde gestützt, die zwar die schärfsten Dissonanzen ergeben, aber schließlich, indem sich das Ohr daran gewöhnt, doch klingen und sogar — insofern sie der Charakteristik dienen — einen eigenen Reiz ausüben. In dieser Beziehung ist der junge Korngold auch am meisten eigener Erfinder und sind von ihm wohl auch für die Zukunft noch völlig neue, bisher unerhörte harmonische Wagnisse zu erwarten.

Außer von Puccini und Strauß erscheint er aber in „Violanta" auch (abgesehen von der unleugbaren großen persönlichen Schaffenskraft) von Mahler, Goldmark, Meyerbeer und Wagner beeinflußt. Ja, ja auch von Wagner, obwohl gerade das einer unserer vornehmsten Wiener Kritiker durchaus nicht Wort haben wollte. Der vielmehr meinte: Korngold habe in seinen Erstlingsopern Wagner förmlich demonstrativ — übersprungen, um gleich dem modernsten Modernen zu huldigen. Nun, ich für meinen Teil wurde in „Violanta" wiederholt an „Rheingold" und „Götterdämmerung" erinnert, namentlich an die düsteren Hagen-Motive aus dem letztgenannten Nibelungendrama. Es mag dem jugendlichen Autor zufällig im Ohr gelegen sein, auch stören diese Anklänge durchaus nicht, die erstrebte Wirkung ist ja — wie erwähnt — überall da. In der „Violanta", deren riesigem orchestralen Apparat auch ein Klavier gesellt, äußert sie sich in einem gewaltigen Stimmungscrescendo vom Eintritt des Alfonso in Simones Hause an, gipfelnd in dem ersten wirklichen, sehr melodischen Zusammensingen der beiden Liebenden, für die Stimmen der Wiener Darsteller Frau Jeritza und Herrn W. Miller wie geschaffen.

Im „Ring des Polykrates" begleitet nur ein bescheidenes Kammerorchester die vorwiegend mehr arios gehaltenen Singstimmen, aber feinst ziseliert mit einem schier unerschöpflichen witzigen Motivenspiel, das nur zuletzt ein wenig ermüdet. Allein es werden doch auch echte Gemütstöne angeschlagen wie in jener Soloszene der Laura, wo sie in einem alten Tagebuch blättert und ihrer ersten Backfischträume gedenkt. Alles in einer Art Wertherstimmung, welche die reizend melodische Musik trefflich wiedergibt. Wie in „Violanta" an den Strauß der „Elektra" und noch mehr der „Salome", wird man im anderen Stück an jenen des Rosenkavalier erinnert, besonders in dem harmonisch abschließenden, klangvollen Soloquartett, das aber doch das vorbildliche Straußsche Schlußterzett ebensowenig in der Wirkung ganz erreicht, als es wiederum letztererem gegenüber seinem Urmuster: dem wundervollen Meistersingerquintett, beschieden gewesen.

Wenn „Der Ring des Polykrates" trotz der durch das biedermeiersche Milieu sehr charakteristisch und liebenswürdig zeichnenden Musik bei uns weniger Wirkung machte, als es in München der Fall gewesen, wo man diesen idyllisch-harmlosen Einakter sogar der mit den schärfsten Effektmitteln arbeitenden „Violanta" vorgezogen haben soll, so mag das zunächst an der hiesigen minder glücklichen Rollenbesetzung liegen. Frau Kurz und Herr Piccaver (sonst mit ihren schönen Stimmen und ihrem Kunstgesang erklärte Lieblinge des Publikums) faßten die beiden Hauptpartien wohl zu sentimental, auch dem Darsteller des unglücklichen Peter Vogel (richtiger Pechvogel), Herrn Haydter, fehlte der rechte Humor, und selbst Kapellmeister Reichweins allzu bedächtige Temponahme konnte angefochten werden. Das verliebte Domestikenpaar des Frl. Jovanovic und des Herrn Maikl entsprach schon mehr.

In der „Violanta" war entschieden Frau Jeritza mit ihrer dramatisch und musikalisch gleich bewunderungswürdigen Wiedergabe der anstrengenden Titelrolle, die ihr mit ihren scharfen Stimmungskontrasten wie auf den Leib geschrieben erschien, die Königin des Ensembles, ja überhaupt — neben dem oft gerufenen Komponisten — die eigentliche Heldin des ganzen sensationellen Premierenabends. Mit welch faszinierender, elementarer Gewalt schleuderte sie die in dem Schlußduett der „Violanta" verlangten hohen Töne ins Publikum: das mußte ja zünden und einschlagen! Aber auch im übrigen war die Violantaaufführung (die einzelnen Darsteller nannte ich schon oben) trefflich vorbereitet, unübertrefflich (dies übrigens auch im anderen Stück) die Leistung des Orchesters, das hier wohl auch Kapellmeister Reichwein ganz im

Sinne des Komponisten dirigierte, durchaus entsprechend Wymetals Regie und Ant. Brioschis stilvolle Dekoration. Für den Komponisten bedeutet der Abend vom 10. April unstreitig den größten Erfolg, den er bisher in Wien errungen. Inwiefern er sich zu einem bleibenden, dauerhaften gestalten wird, wollen wir abwarten. Jedenfalls darf man von nun an jedes neue Bühnenwerk des erstaunlich Frühreifen (auf das man recht gespannt sein kann) nicht mehr den Maßstab des Alters, sondern nur der künstlerischen Leistung an sich anlegen.



Der neue Konzertsaal im Badener Kurhaus

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Die Pflichten einer modernen Ansprüchen gerecht werdenden Kurstadt haben es schon vor Jahrzehnten wünschenswert erscheinen lassen, daß dem Musikleben ein von gesellschaftlichen Anforderungen weniger überlasteter Raum zugewiesen werde, als es bislang möglich war. Besonders in den letzten Jahren, als wir noch größere Konzertveranstaltungen, ja Musikfeste, hier abhalten konnten, war es oft zu Unzuträglichkeiten gekommen, da man immer in der Wahl der Konzertstunden von dem regelmäßigen kurörtlichen Programm abhängig blieb. Mit den baulichen Änderungen der Wirtschaftsräume, die man aus Gründen der Denkmalspflege wieder der Architektur des Altbaues angliederte, ward uns nun in unmittelbarem Anschluß ein neuer, umfassend angelegter Konzertsaal geschenkt, der in dem $2^1/_2$-Millionen-Umbau nach künstlerischer Ausführung und gediegener Inneneinrichtung von selbst den Mittelpunkt bildet.

Leider brachte es die Lage des Kurhauses am Berghang mit sich, daß eine imposante Außenwirkung dem leitenden Bauherrn, Prof. Stürzenacker (Karlsruhe), unmöglich gemacht wurde, da z. T. der Saal in den Berg hineingebaut werden mußte. Doch ließ selbst diese Rücksicht, die gewiß die Arbeiten von $3^1/_2$ Jahren Bauzeit ungemein erschwerte, noch manche Wünsche unbefriedigt, die wenigstens mit einer architektonisch stark herausgearbeiteten Seitenfront gerechnet hatten. Da jetzt die Umrißlinien kaum sichtbar und, wo sie doch zutage treten, wohl einfach, aber nicht einheitlich erkennbar sind, fesselt die Aufmerksamkeit allein das Innenwerk, das allerdings von verschwenderischem Reichtum und farbenfreudigster Pracht zeugt. Vom Kurhausplatz her nimmt den Besucher zunächst eine geräumige Marmorvorhalle auf; über ein grün und schwarz gehaltenes Marmortreppenhaus gewinnt dieser dann den neuen Saalbau, der aus einem großen und kleinen Konzertsaal (für Kammermusik und intimes Theater) besteht. Beide können bei bedeutenderen Anlässen miteinander verbunden werden, da die trennende Wand nach Höhe und Breite sich nahezu vollständig mechanisch versenken läßt. Ungefähr 1200 Personen fassen die beiden Räume; bei besserer Ausnutzung des Platzes könnten sogar 1400 leicht untergebracht werden. Die einheitliche Farbe beider Säle ist braun und grün. Der dekorative Eindruck ist überwältigend. Es wird wenig Räumlichkeiten geben, die durch ähnliche Üppigkeit wirken und abgesehen von der etwas zu grellen Beleuchtung dem Auge wohltun. Daß reichliche Holzverkleidung die Akustik fördert, ist ja bekannt. Neu scheint der Versuch, durch eine Decke aus handdicken Korkplatten das störende Zurückwerfen des Schalles von oben zu vermeiden. Wenn sich diese „Verbesserung" anscheinend auch bewährt, bleibt es auf der andern Seite sehr unvorteilhaft, daß zu viel Stoff für die Ausstattung mitverwendet wurde. Sämtliche Stühle haben Plüschüberzug; an den Balkonen auf beiden Seiten hängen stoffliche Ausstattungsstücke. Der Bühnenrahmen, hinter dem zum Teil das Orchester sitzt, ist von Vorhängen eingefaßt. Es wird sich empfehlen, künftig diese Draperien wenigstens wegzunehmen, wenn die Klangwirkung trotz subtilster Klarheit (namentlich in Bläsern und Blech) nicht stumpf werden soll. Auch hier macht man die Erfahrung, daß in Prunkräumen, bei denen auf Behaglichkeit und reiche Innenausstattung der größte Wert gelegt wird, die akustische Seite fast immer zu kurz kommt. Im Großen Saal sind selbstverständlich auch Theatervorstellungen vorgesehen. Das Orchester sitzt dann verdeckt. Aber auch die Bühne ist in voller Breite und Tiefe verstellbar. Und das wird ein entscheidender Vorzug sein, wenn bei großen Konzertaufführungen z. B. die Mitwirkenden (vor allem der Chor) staffelförmig nach oben und nach unten aufgestellt werden können. Man erkennt leicht, daß die Technik in der grundsätzlichen Anordnung des so verschiedensten Zwecken dienstbaren Bühnenraumes Großes geleistet hat: Der Neubau, dem der letzte Rest des 1822—1824 errichteten Promenadehauses zum Opfer fiel, wird auch größere Opernaufführungen ermöglichen, die ein zu kleines Theater uns bis heute fernhielt.

Einer Frage, die der Aufstellung von Konzertprogrammen schon manche Schwierigkeiten bereitete, ist endlich auch eine befriedigende Lösung zuteil geworden: Von H. Voit und Söhnen (in Durlach) wurde eine große Konzertorgel eingebaut nach rein-elektrischem System und mit fahrbarem Spieltisch. Wie alle Werke der weitbekannten Orgelbauanstalt zeigt auch dies Op. 1112 den noch in feinsten Klanggraden bemerkbaren Fortschritt, der die Orgel mehr und mehr wieder zu einem redegewandten Mittel des Orchesters macht. Sie zählt auf 3 Manualen von je 58 Tönen zusammen mit dem Pedal 54 klingende Register, zu denen noch 58 Nebenregister kommen. Ihren Platz hat sie oben über dem Bühnenraume, eine Aufstellung, die freilich für Zuhörer nur auf der rückwärtig liegenden Empore den notwendig runden Zusammenklang von Orgel und Orchester gewährleistet.

Die noch unentschiedene Urteilsklarheit über Vor- und Nachteile des neuen Konzertsaales wird sich hoffentlich durch immerhin noch mögliche Änderungen zugunsten einer klassischen Akustik bestimmen lassen. Es wäre schade, wenn Leute vom Fach die mehr akademisch erdachte Gruppierung, die eben dem Auge einseitig huldigt, durch einfache praktische Vorschläge nicht verbessern dürften. Die Schwäche, die akustisch noch unbestreitbar vorhanden ist, hatte zwar nicht die nachhaltige Stärke einer Störung der zur Weihe des neuen Konzertsaales veranstalteten Musikfeier am 15. April, die allerdings wie alle Eröffnungsfeierlichkeiten mehr in einem gesellschaftlichen Ereignis ausklang. Die Orgel spielte Generalmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum (Heidelberg), der Händels Orgelkonzert F dur Op. 4 Nr. 4, mit zeitgemäßen Kadenzen versehen, in all seiner Schönheit meisterhaft vortrug. Berta Morena (München) sang nicht gerade überwältigend als musikalischen Prolog Elisabeths Arie „Dich, teure Halle, grüß ich wieder". Nicht nur gesanglich, auch im Rhythmus sicherer gelang ihr Isoldens Liebestod, obwohl auch da anzumerken war, daß ihre Stimme schon der Vergangenheit angehört. Eine musikalische Bereitschaft, die einer genialen Neubildung gleichkam, zeigte in seltener Größe Adolf Busch (Wien) in Beethovens Violinkonzert D dur, dessen Wirkung übrigens auch durch tadellose Begleitung des Orchesters nicht gehemmt war. Herr Kapellmeister Paul Hein faßte den durch Karlsruher Hofmusiker bedeutend verstärkten Orchesterkörper zu beachtenswerten Leistungen im „Meistersingervorspiel" und in der „Hunnenschlacht" Liszts zusammen, so daß die Vorbedingungen zu spontanem Beifall auch hier redlich erfüllt waren.

Staat und Stadt, die sich in die Gesamtkosten des Neubaues teilen, haben Baden-Baden ein Werk geschaffen, das Fähigkeiten zur Fortentwicklung in reichem Maße bietet. Es wird nun Aufgabe der städtischen Kurverwaltung sein zu beweisen, daß sie als Geber des Anreizes zu musikalischer Betätigung auch wirklich berufen ist. Denn was wir zumal im letzten Winter zu hören bekamen, muß dürftig genannt werden. So bleibt vorläufig nur die Hoffnung auf künftige Taten, denen, freilich schon um Jahre zurückliegend, eine ruhmreiche Vergangenheit vorausging.

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier

Unser Hoftheater bewegt sich trotz der Zeit schwerer Not oder vielmehr der Not schwerer Zeit in stark aufsteigender Linie. Wie kurz gemeldet, ernannte der Herzog am Neujahrstage den Hofkapellmeister Carl Pohlig zum Generalmusikdirektor mit lebenslänglicher Anstellung und weitester Vollmacht betreffs der Oper. Der Oberspielleiter Hofrat Rich. Franz wurde Hoftheaterdirektor; dadurch ist eine künstlerische Stetigkeit gewährleistet, deren Wirkungen sich sofort zeigten und für die Zukunft noch segenbringender werden. Die durch Gastspiele vieler Bewerber verursachte Unruhe schwand und wurde aufgewogen durch das Bewußtsein der Notwendigkeit und des erfreulichen Erfolges. Die schwere Entscheidung zwischen Stefanie Schwarz (Nürnberg) und Fr. Rabl (Mannheim) fiel zugunsten der erstern aus, mit der wir eine vielversprechende hochdramatische Sängerin gewinnen. Als Hilfe für Albine Nagel, augenblicklich die stärkste Stütze der Oper, die nicht nur alle jugendlich dramatischen, sondern auch die Charakterrollen (Salome, Carmen usw.) singt, wurde Lilli Heuermann, eine Schülerin von Marg. Siems (Dresden), ohne Gastspiel verpflichtet, weil sie hier den ersten Schritt auf die „weltbedeutenden Bretter" wagen will; sie ersetzt Else Launhardt, die bis jetzt wenig hervortrat. Den schon genannten Heldentenören (vergl. Nr. 2 1916) C. Jahn (Lübeck) und Fr. Bischoff (Straßburg) gesellte sich Herr Goltz vom Deutschen Opernhaus (Charlottenburg) als Dritter im Bunde bei, da diese Gastspiele aber zur Antiklimax wurden, rief man allgemein der Leitung zu: „Laß, Vater, genug sein das grausame Spiel!" Diese folgte dem Rat und verpflichtete von neuem Hans Tänzler, unsern bisherigen Vertreter. Ebenso schwer war die Entscheidung der Frage nach dem Erbe von Guido Schützendorf. Erich Hunold (Elberfeld) („Fliegender Holländer") schlug seinen Gegner Paul Stiegler (Bremen) siegreich aus dem Felde. Der neue Heldenbariton reiht sich unsern alten und neuen Kräften ebenbürtig an, alle werden unter der erprobten, vorzüglichen Leitung, getragen von der Gunst des Herzogspaares und vom Publikum, das die Oper vor dem Schauspiel auffallend bevorzugt, tatkräftig unterstützt, ihre volle Kraft für die höchsten Ziele freudig einsetzen.

Eine glänzende „Meistersinger"-Vorstellung leitete das neue Jahr verheißungsvoll ein und wird sicher von guter Vorbedeutung sein. Im Spielplan tauchten nur gelegentlich ausländische Werke auf und bestätigten als Ausnahme die Regel. So erschien nach langer Pause „Die Stumme von Portici", die Alb. Nagel als Fenella rettete und wahrscheinlich auf dem Spielplan halten wird; wie sie als Salome selbst tanzt und dadurch der Wirklichkeit näher kommt als die beste Dame vom Ballett, so gestaltete sie die stumme Titelheldin durch die ergreifende Schilderung nicht nur der äußern Geschehnisse, sondern auch aller Empfindungen äußerst lebensvoll. Die musikalische Anpassungsfähigkeit, Anspannung der Nerven, die sprechende Mimik mit allen physiognomischen Schattierungen, die Melodie ihrer Bewegungen vermittelten ein ganz anderes Bild, als es eine Tänzerin vermag.

Da der Mensch gern den Mißklang des Lebens durch die reinen Gebiete des Geistes ausgleicht, erstand nach den Greueln der französischen Revolution und den schweren Opfern der Freiheitskriege die Romantik, die jetzt wieder auflebt. Wie man auf „Hans Heiling" des weil. hannoverschen Kapellmeisters vielfach zurückkommt, so wurde auch „Lorelei", die erste große Oper unseres Mitbürgers Prof. Dr. Hans Sommer, die 1891 hier die Uraufführung erlebte, aus unverdienter Ruhe erweckt und lebensfähig hingestellt. Das tüchtige Werk erzielte viel Beifall, der Komponist wurde mit den Hauptdarstellern lebhaft gerufen und durch Lorbeer ausgezeichnet. Außer den genannten Gästen erschienen gelegentlich in „Salome" Bolz (Stuttgart) sowie Vogl und Aline Sanden (Leipzig), A. Gura-Hummel (Dessau) (Venus), endlich unsre ehemalige jugendlich dramatische Sängerin Marg. Elb (Magdeburg), die als Senta eine vorzügliche Leistung bot und den unzweifelhaften Eindruck mitnahm, daß Braunschweig sie in guter Erinnerung behält. Augenblicklich werden alle Kräfte auf M. v. Schillings Oper „Mona Lisa" verwandt.

Im Konzertleben schreitet die Gesundung, die alles Mittelmäßige abstößt und nur das Bedeutende zuläßt, weiter fort. Das 2. Abonnementskonzert der Hofkapelle enthielt nur Orchesterwerke, weil zuerst Edith Walker und später Cläre Dux absagen mußten. Das ausverkaufte Hoftheater war mit diesem Wechsel einverstanden, denn Generalmusikdirektor C. Pohlig vermittelte mit Bachs Brandenburgischem Konzert (F dur), Goldmarks „Ländlicher Hochzeit" und „Moldau" von Smetana ungetrübten Kunstgenuß. Der Verein für Kammermusik (Frl. E. Knoche, die Mitglieder der Hofkapelle H. Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller und A. Bieler) bot je ein Streichquartett von Beethoven (Op. 18 Nr. 1) und Mozart (D-dur) sowie das Klaviertrio (Op. 8) von Brahms, die Br. Triovereinigung (Kapellmeister E. Kaselitz; Kammermusiker W. Wachsmuth und Mezmacher) verbindet den Dienst des Mars mit dem Apollos; für den ersten Abend des Winters hatte sie Gertr. Land, die Altistin des Dessauer Hoftheaters, gewonnen, die Lieder von Schubert, Brahms und H. Wolf beisteuerte, aber mehr, als gut war, an die Bühnentätigkeit erinnerte. Das Klaviertrio (Op. 5) von R. Volkmann bildete den schärfsten Gegensatz zu dem von G. Noren; die Künstler lösten die schweren Aufgaben glänzend und wurden im letzten Werk der jugendlich glühenden Leidenschaft mit teils südlichem, teils slavischem Unterton und romantischer Stimmung völlig gerecht.

Der Lehrergesangverein gab unter seinem Dirigenten Prof. J. Frischen (Hannover) und Mitwirkung von Marie Lydia Günther (Hannover), sowie des Orgelvirtuosen Wolfgang Reimann (Berlin) im Dom ein Konzert, das nach dem Urteil der Lokalkritik einen vorzüglichen Verlauf nahm und zahlreich besucht war. Generalmusikdirektor C. Pohlig unterwarf den Chorgesangverein zum ersten Male dem öffentlichen Urteil und errang mit ihm einen glänzenden Sieg. Da die Männerstimmen geschwächt sind, beschränkte er sich auf Frauenchöre von Brahms (Op. 17), Heß (Gebet) und Schubert (23. Psalm, „Ständchen"). Die Lösung der reizvollen Aufgaben bezeugte allseitige tatenfrohe Begeisterung: es wurde vorbildlich gesungen. Hofopernsängerin Ilse Tormann paßte sich im „Ständchen" dem Chor geschickt an und erwies sich in 3 Liedern von R. Wagner als bedeutende Konzertsängerin. Die Hofkapelle erhöhte den Genuß der Vokalwerke durch die Ouvertüren zu „Iphigenie" von Gluck-Wagner und „Euryanthe" von Weber. Als Hymne von Beethoven entpuppte sich der Mittelsatz aus dem Klaviertrio (Op. 97), den Liszt zur Einweihung des Denkmals in Bonn instrumentiert hatte. Der Berliner Domchor unter Prof. H. Rüdel bewährte die gewohnte Anziehungskraft, Domkantor Fr. Wilms steuerte stimmungsvolle Orgelvorträge bei. Von einzelnen Künstlern verdienten der Klavierabend unserer bekannten Pianistin Emmi Knoche und der Liederabend von Susanne Wolters besondere Erwähnung, letztere sang eine Arie mit obligater Violine aus der von Prof. Hans Sommer bearbeiteten Oper „Ludovicus Pius", die der Hofkapellmeister G. C. Schürmann für die Braunschweiger Wintermesse 1726 komponierte, und die lebhaft bedauern läßt, daß der Meister mit seinen echt deutschen Bestrebungen damals nicht durchdrang: aber ein gleichzeitiger musikalischer Lessing, das wäre für Wolfenbüttel zu viel gewesen. Konzertmeister H. Mühlfeld und Musikdirektor F. Saffe (Wolfenbüttel) unterstützten die Künstlerin vorzüglich. Kammersänger Fischer

(Sondershausen) gehört hier zu den beliebtesten Gästen, seine Balladen- und Liederspenden wurden durch die Begleitung und einige Solostücke des Musikdirektors A. Jherig gehoben. Télémaque Lambrino hatte für seinen 3. Klavierabend Schumann gewählt, zu dem er in ein weit innigeres Verhältnis als zu Beethoven getreten ist, mit Beifall und Lorbeer dankte man ihm für die vortrefflichen Leistungen; in der alten Welfenstadt an der Oker scheint er sich besonders heimisch zu fühlen, denn er beabsichtigt einen 4. Abend und überweist die Einnahmen einer Wohltätigkeitseinrichtung der Hofkapelle, verfolgt also keine realen, sondern ideale Zwecke.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek

Die Hochflut musikalischer Ereignisse und Konzertveranstaltungen könnte uns fast die ernste Kriegszeit vergessen lassen, da sie im neuen Kriegsjahre 1916 eher zu- als abgenommen hat. Nur des wirklich Bedeutenden und Guten zu gedenken muß sich der Berichterstatter zum Grundsatze machen, um nicht ganze Bücher schreiben zu müssen.

Eine bedeutsame musikalische Großtat vollbrachte Mitte Januar der Prager „Deutsche Männergesangverein" durch die Aufführung der Schumannschen „Faustszenen" im Neuen Deutschen Theater. Alexander v. Zemlinsky, der gegenwärtige erste Chormeister des Vereines, hatte sich des Schumannschen Werkes mit echt musikalischer Liebe und Hingebung angenommen und bot eine alles Lob heischende, stilvolle Aufführung, die um so willkommener für die Prager Musikgemeinde war, als die Schumannschen Faustszenen hier seit nahezu 20 Jahren nicht gehört wurden, von der Aufführung einzelner Bruchstücke abgesehen. Der Chor des Deutschen M.-G.-V., der durch den Chormeisterstellvertreter, Herrn Kapellmeister Theumann, gründlich vorbereitet und eingeschult worden war, zeigte sich nicht nur gesangtechnisch, sondern auch musikalisch-stilistisch der Schumannschen Komposition gewachsen, überraschte durch die ausgeglichene Klangfülle seines Stimmenmateriales und ließ in bezug auf dynamische und rhythmische Abstufung kaum einen Wunsch offen. Auch die Wahl der Solisten war glücklich: Frl. Stella Eisner war ein ideales Gretchen, ihrer gesanglichen Leistung sowohl als auch der Auffassung nach; Herr Bara schuf in der anspruchsvollen und deklamatorisch schwierigen Rolle des Faust eine mustergültige Leistung, und Herr Kriener verstand es, seinem Dr. Marianus den richtigen rührenden Ausdruck zu verleihen, ohne in allzugroße Rührseligkeit zu verfallen. Das begleitende Theaterorchester entledigte sich seiner Aufgabe wie stets in glänzender Weise und mit bekannter routinierter Anpassungsfähigkeit.

Zu einem musikalischen Ereignis wurde auch das III. Philharmonische Konzert im Neuen Deutschen Theater am 28. Januar und vor allem die beiden Sinfoniekonzerte an derselben Stätte am 11. und 12. Februar. Alexander v. Zemlinsky, der Opernchef unserer Deutschen Landesbühne, der die musikalische Leitung dieser Konzerte hatte, wollte in ihnen durchaus Besonderes bieten, was ihm aber hinsichtlich des III. philharmonischen Konzertes nicht vollständig gelang. In den Rahmen eines philharmonischen Konzertes — und die unseres Deutschen Theaters erheben gegenwärtig Anspruch darauf, die ersten und bedeutendsten ihrer Art im Prager internationalen Musikleben zu sein — paßte keines der aufgeführten Werke, selbst Goldmarks noch am ehesten am Platze gewesene Sinfonie „Ländliche Hochzeit" nicht, deren instrumentale Klangschönheit und Farbenpracht es doch nicht vermag, Goldmark zum Range eines Sinfonikers zu erheben. Schönberg, der Musiksezessionist und Kakophonist, war mit einem Bruchstücke aus seinen noch vernünftige musikalische Bahnen wandelnden „Gurreliedern" (dem Gesange der Waldtaube) vertreten, das von Frau Hoenig, die in letzter Stunde für Frl. Jicha eingesprungen war, mit nicht genug anzuerkennender Musikalität zu Gehör gebracht wurde. Bruchstücke sind ein Fleck im Programme großer seriöser philharmonischer Konzerte an und für sich; vielleicht hatte die Aufnahme der „Waldtaube" in die Vortragsordnung rein persönliche Gründe, um Herrn Schönberg wenigstens einigermaßen Gelegenheit zu geben, seine frühere musikalische Niederlage in Prag abzuschwächen. Bleibt von dem Programme nur Mozarts „Serenade" für 4 Orchester übrig, die trotz ihres besonderen musikalischen Liebreizes doch nicht gegen eine der großen, schönen Sinfonien des Meisters einzutauschen ist, wenn es sich um ein Sinfoniekonzert handelt

Weit höher einzuschätzen waren die beiden außerordentlichen Sinfoniekonzerte am 11. und 12. Februar, die den Zweck hatten, das Prager Publikum mit Richard Strauß' neuestem sinfonischen Werke, der „Alpen-Sinfonie", bekannt zu machen. Sie verfehlte auch in Prag ihre Wirkung nicht, um so mehr als ihr genug Reklame und Sensationsgeschrei vorausging und Zemlinsky auch in unübertrefflicher musikalischer Art sich ihrer angenommen hatte. Das Werk selbst zu besprechen erübrigt sich mit Rücksicht auf die in diesem Blatte bereits genug zahlreich erschienenen Würdigungen von berufener Seite. Einen ganzen Genuß boten in diesen beiden Konzerten die mitaufgeführten zwei herrlichsten Beethoven-Sinfonien: die „Eroica" und die in C moll; daß auch Schönbergs „Waldtaube" aus den Gurreliedern desselben wiederholt wurde, entsprang wohl kaum einem Bedürfnisse des Publikums.

In unserem Deutschen Theater, dessen Spielplan sich in normalen Geleisen bewegt, gastierte übrigens in letzter Zeit ein lyrischer Tenor von ganz außerordentlichen stimmlichen Mitteln: Herr Bela von Környey, dem man nur eben mit Rücksicht auf seine ganz ungewöhnliche Stimme auch das hiezu nötige andere Talent, vor allem das dramatische, wünschen möchte.

Seit langem gab es in unserem Konzertleben auch wieder einmal Liederabende, und zwar in kurzer Folge hintereinander gleich zwei mustergültige. Den einen gab die auf der Höhe ihres künstlerischen Wirkens stehende, ausgezeichnete Wiener Konzertsängerin Frau Lula Mysz-Gmeiner, die, von ihrer Schwester überaus feinfühlig begleitet, Schubert, Schumann, Brahms und Wolf, alles innerlich erlebend, sang; der andere brachte uns eine Neuerscheinung auf dem Konzertpodium, eine mit einer wunderbaren sonoren Stimme ausgestattete Altistin, Frl. Josza Lekner, die unter der sicheren musikalischen Führung Dr. v. Keußlers erstmals in einem eigenen Konzerte vor die Öffentlichkeit trat und verdienten reichen Beifall fand. Wenn sie auf dem begonnenen Weg fortschreitet und den von ihrem gegenwärtigen Meister erhaltenen musikalischen Grundsätzen treubleibt, darf man sich das Höchste und Beste von ihrer Kunst versprechen.

Einen besonderen Genuß schuf uns wiederum der Münchner Lautensänger Robert Kothe mit einem am 3. Februar im Zentralsaale veranstalteten Kriegs- und Volksliederabend zur Laute.

Viel musikalisch Anregendes und Lehrreiches boten auch die beiden letzten Solistenabende unseres Konservatoriums Nur scheint in jüngster Zeit der Begriff dieser „Schüler-Musikabende" etwas in Verwirrung gebracht worden zu sein, da in einem derselben kürzlich eine bereits im großen, öffentlichen Konzertsaale bestens akkreditierte Künstlerin auftrat. Oder wäre dies Absicht zur Schaffung idealer Vorbilder?

Gewaltige musikalische Arbeit verrichtete wiederum Dr. Wilhelm Zemánek mit seiner ausgezeichneten „Tschechischen Philharmonie" in den letzten fünf Konzerten im Smetanasaal. Das XII. Konzert in der Reihe der Abonnementskonzerte dieser Gesellschaft war Mozarts Schaffen gewidmet und brachte neben der D dur-Sinfonie des Meisters und dem von Ansorge glänzend gespielten Klavierkonzert in D moll eine Konzertarie für Sopran und die Ballettmusik aus der Pantomime „Les petits riens". Im XII. Konzerte ließ sich der junge böhmische Wundergeiger Pepa Barton in dem Mozartschen Violinkonzert (in A dur) anstaunen; an Orchesterwerken bescherte es nach langem einmal eine Sinfonie Altmeisters Haydn (die in C dur) und Brahms' zweite Sinfonie (D dur). Das XIII. Konzert galt dem Gedenken Franz Liszts und brachte neben drei großen sinfonischen Dich-

tungen des Meisters (Tasso, Orpheus, Hamlet) unter Mitwirkung von Terese Careño sein Es dur-Klavierkonzert, die Ungarische Fantasie sowie mehrere Solostücke für Klavier. Die Vortragsordnung des XIV. Konzertes enthielt durchweg slawische Tänze Dvořaks (16), jene Meisterstücke echt volkstümlicher und doch so außerordentlich kunstvoll satztechnisch geschriebener slawischer Musik, an denen man sich nicht satt hören kann und deren jeder doch so grundverschieden von dem andern ist. Im XV. Konzert hörte man Dvořaks „Karnevalouvertüre", eine Arie aus der Oper „Die Teufelswand" von Smetana (von Ottokar Mařák stimmschön und eindrucksvoll gesungen), eine sinfonische Dichtung Vit. Nowáks „Tomann und die Waldfee", die zwar durchaus modern gesetzt ist, aber viel Lärm um nichts macht und auch verhältnismäßig wenig Anklang fand, und eine herrliche Sinfonie, „Praga" betitelt, von Josef Suk, die gewiß zu dem Schönsten und Besten der jungslawischen Musikliteratur gehört. Das XVI. Konzert endlich gab in seiner Vortragsordnung durchweg der Tondichtung Richard Wagners Raum, dessen herrlichste Opernvorspiele (Tristan, Tannhäuser, Meistersinger) neben zwei Bruchstücken aus „Lohengrin" und „Meistersingern" für Tenor (Herr Schütz) und dem pompösen „Kaisermarsch" hiebei zum Erklingen kamen.

Rundschau

Konzerte

Dortmund In zwei großen Chorkonzerten unter Professor Janssen (Musikverein) und Robert Schirmer (Singakademie) erschienen in kurzem Zeitabstande bei uns Messias und Samson von Händel. Die Chöre waren durch beide Leiter gewissenhaft einstudiert, die Solopartien gut besetzt. Die Samsonaufführung dagegen litt sehr unter der ungenügenden Leistung des zusammengewürfelten Orchesters. Die Musikalische Gesellschaft unter Leitung des Königl. Musikdirektors C. Holtschneider bot fein ausgearbeitete a cappella-Chöre in einem historischen Konzert; Wanda Landowska feierte Triumphe als Klavier- und Cembalospielerin. Sie spielte Mozart, Haydn, Joh. Kuhnau, J. S. Bach, Händel, Scarlatti. — Der Lehrergesangverein unter Gisbert Middelmann sang vaterländische Chöre von Kreutzer, Reichhardt, C. M. v. Weber, Mozart, Volksweisen und als Hauptwerk Rheinbergers „Germanenzug" in lobenswerter Art der Ausführung in zwei kurz aufeinanderfolgenden Konzerten. — Die Sinfoniekonzerte der letzten zwei Monate unter Hüttner bescherten uns als Uraufführung Walter Köhns musikalisch gediegene Konzertouvertüre und Erstaufführungen C. M. v. Webers Fagottkonzert, J. Raffs „Sinfonietta" für 10 Blasinstrumente, A. Landbergers vornehm empfundene sinfonische Dichtung „Viola" und Adolf Buschs „Variationen über den Radetzkymarsch", ein kapriziöses, fein instrumentiertes Werk. Im Beethoven-Zyklus sind bisher die ersten fünf Sinfonien gespielt, an neuern Werken Don Juan von R. Strauß, Vorspiele zu Schillings Opern Ingwelde und Pfeiffertag, alles in prächtiger Ausführung. Gerard Bunk spielte Tschaikowskys Bmoll-Klavierkonzert großzügig und fand starken Beifall. — In einem Kammermusikabende des Hüttner-Konservatoriums hörten wir Beethovens herrliches Quintett für Klavier, Klarinette, Oboe, Fagott und Waldhorn und die Sonate Op. 120 Nr. 1 von Brahms (Klarinette Paul Steyer) in künstlerisch hochstehender Darbietung. Gerard Bunk hatte mit einem eigenen Klavierabend (Werke von Mozart, Beethoven, Brahms, Grieg, Chopin, Liszt) bedeutenden Erfolg. Fr.

Stuttgart Aus den Abenden der Hofkapelle sei derjenige hervorgehoben, welcher uns u. a. mit dem „Lied von der Erde" von Gustav Mahler bekannt machte. Um die Ausführung erwarben sich nebst den beiden Gesangkräften George Meader (Tenor) und Sigrid Hoffmann-Onègin (Alt) Max v. Schillings und das Orchester ihr Verdienst. Erich Band, dem für gewöhnlich die Leitung des um die Weihnachtszeit stattfindenden Konzertes zufällt, hatte sich die milde Pastoralsinfonie gewählt und ihr zu klarer, etwas zu musterhaft sorgfältiger Wiedergabe verholfen. Carl Wendling und Alfred Saal widmeten ihre künstlerische Kraft an demselben Abend dem Doppelkonzert Op. 102 von Joh. Brahms. Eine weitere Aufführung der Hofkapelle unter Paul Drach führte in Haydns Welt ein (Schöpfung) und verlief schlecht und recht. Die gediegenen Abende des Orchestervereins nehmen unter Hugo Rückbeil trotz erschwerter äußerer Verhältnisse ihren Fortgang, auch der Goethebund hat mit seiner auf Verbreitung bester Musik und Heranziehen weitester Kreise zum Mitgenießen gerichteten Arbeit nicht ausgesetzt. Im Neuen Singverein führte der Leiter Ernst H. Seyffardt eigene Kammermusik und Frauenchöre auf, Stücke, die zum guten Bestand zeitgenössischer Werke gehören. Karl Möskes trat mit seinem Liederkranz-Männerchor auf den Plan, und der Cannstatter Schubertverein brachte es unter Rückbeil zu einer dankbar zu begrüßenden Aufführung von Beethovens Cdur-Messe. Von Klavierspielern ließen sich hören: Backhaus — überlegen kühl —, die rassige Carrenjo und der bedeutende Ansorge. Auch eine Komponistenveranstaltung ist zu verzeichnen. Sie betrifft den begabten Max Lang, der mit einer Reihe sinniger Lieder einen sehr erfreulichen Eindruck hinterließ. Alexander Eisenmann

---

Noten am Rande

Zum Schutze der wissenschaftlichen Zeitschriften. Ein von 246 deutschen und österreichischen Gelehrten und Schriftstellern unterzeichneter Aufruf wendet sich gegen die in wissenschaftlichen Kreisen hie und da hervorgetretene Neigung, Ersparnisse aus Anlaß des Krieges durch Abbestellung wissenschaftlicher Zeitschriften zu erzielen. Mit Recht wird in dem Aufruf darauf hingewiesen, daß unsere wissenschaftlichen Zeitschriften für den Fortschritt der Wissenschaften unentbehrlich, oft um so unentbehrlicher sind, je kleiner der Natur der Sache nach ihre Ausbreitungsmöglichkeit ist. Viele der wichtigsten und unentbehrlichsten Fachzeitschriften erfordern schon in Friedenszeiten sehr erhebliche Opfer von seiten der Verleger, die man nicht ohne zwingenden Grund erhöhen sollte. Wie sich auf den meisten Gebieten unseres Wirtschaftslebens jetzt eine zunehmende Erstarkung bemerkbar macht, so ist auch die Sammlung zu wissenschaftlicher Arbeit, die anfänglich gelähmt war, wiedergekehrt und macht sich durch überreiche Einsendung von Beiträgen bei den Herausgebern der Fachzeitschriften bemerkbar. Um so nötiger erscheint es, diese zu unterstützen; die Blüte der deutschen Wissenschaft beruht nicht zum geringsten Teil auf den Leistungen und dem Ansehen ihrer Fachzeitschriften.

Robert Hamerlings erstes Konzert. In dem Werke „Wien in den Tagebüchern und Dichtungen Hamerlings" von Prof. Dr. M. M. Rabenlechner (Wien) findet sich ein Tagebuchblatt aus Hamerlings Wiener Zeit (1844–1853). Es ist datiert vom 21. Mai 1846: „Gestern bekam ich für ein Gedicht 20 Kreuzer C.-Münze und Autorhonorarnachtrag 10 Kreuzer C.-Münze, Summa 30 Kreuzer C.-Münze. Mit dieser Summa Summarum in der Tasche ging ich beseligt aus dem Kollegium. Im Nachhausegehen dachte ich: „Was fängst Du damit an? Die Mutter hat es jetzt gerade nicht gar notwendig; also darfst Du heute schon ein wenig auf Dich sehen!" Allerhand Gedanken kreuzten sich; ein Buch und ein Theaterabend reichten Bittschriften ein, und während ich grübelte, welches von beiden den Vorzug verdiene, kam ich unversehens zu einer Mauerecke, ich trat hinzu

und las: „Im Theater an der Wien, Sonntag, den 21. Mai 1846, musikalische Akademie zum Besten der Blinden"; die angezeigten Musikpiecen zogen mich an. Staudigl und Jenny Lind, die Heldin des Tages, schwedische Sängerin, item Dichterin, sollten singen; ei, dachte ich, ei! das wäre was! Ich habe noch kein Konzert gehört, auch nicht einmal gesehen, wie es in einem solchen zugeht! — Ich sah auf die angezeigten Preise (die Logenpreise übersah ich aber geflissentlich, um keine Magenkrämpfe zu bekommen), mein Blick fiel gleich auf die vierte i. e. letzte Galerie — und, o Wunder: Da las ich staunend — 30 Kreuzer C.-Münze — mein Vermögen auf einen Heller verzeichnet. — — Sympathetisch, als hätte man sie beim Namen gerufen, regten sich in ihrem Gefängnisse meine Kreuzer. Ich gab nach und beschloß, die Akademie auf jeden Fall zu besuchen. Heute also um $^1/_2$11 Uhr begab ich mich nach dem Schauspielhause. Am Orte meiner Bestimmung angekommen, erstieg ich meine vier Stiegen und trat ein in meinen vierten Himmel oder purzelte vielmehr hinein, denn die Lampe war noch nicht angezündet; um mich war es Nacht; ich sah in der tiefen Dämmerung bloß einige Gestalten; als ich im besagten vierten Himmel zwei Schritte gemacht, fiel ich in eine tiefe Grube, woselbst ich hocken blieb, geduldig erwartend, bis der Lampenmeister den Prometheusfunken in dieses Chaos werfen würde. War es nun Zufall oder Reverenz gegen meine Person, kaum hatte ich fünf Minuten in jener Grube gesessen, so brannte im Nu jene treffliche Gaslampe, daß ich bequem im vierten Stock in der ersten Reihe auf der vordersten Bank sitze; närrischerweise hatte ich den abschüssigen Ort in der Angst für eine Grube gehalten. Endlich hob sich der Vorhang, und das Konzert begann gleich mit der Ouvertüre von Webers „Euryanthe". Bald rauschten die Töne in voller Gewalt, bald klangen sie feenhaft leise . . ."

Kreuz und Quer

Berlin. Der Berliner Tonkünstler-Verein versendet soeben den von dem Schriftführer Rich. J. Eichberg verfaßten Jahresbericht über das 72. Vereinsjahr. Wir entnehmen daraus, daß der Verein die Durchführung seiner künstlerischen Ziele im Hinblick auf eine ausgebreitete Kriegsfürsorgetätigkeit wesentlich zurückstellen mußte. Die Ersparnisse wurden alle der Kriegshilfskasse überwiesen, die teils durch Überweisung von Barmitteln, teils durch Verabreichung von Lebensmitteln, Speisemarken, Gutscheinen für Brot und Unterstützung der „Hilfsstelle für Berufsmusiker", der wirtschaftlichen Not in Tonkünstler- und Musikerkreisen mit allen verfügbaren Kräften und mit Unterstützung von Mitgliedern und Nichtmitgliedern zu steuern suchte. Seine durch Anschaffungen und Schenkungen wiederum erheblich vergrößerte Musik-Volksbibliothek hat der Verein in den Dienst der Städte Berlin und Charlottenburg gestellt.

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1915. Es wurde eine Gesamteinnahme von 307400 Mk. erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 264500 Mk. ein, wovon 217700 Mk. an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 3558000 Mk. Gesamteinnahme erzielt, darunter 3251000 Mk. an Aufführungsgebühren, von denen 2645000 Mk. verteilt worden sind. Aus der Unterstützungskasse wurden im Jahre 1915 an Alterspensionen, Unterstützungsbeiträgen, Darlehen usw. mehr als 48000 Mk. ausbezahlt. Damit erhöht sich der in den beiden Kriegsjahren zu Unterstützungszwecken verwendete Betrag auf über 88000 Mk. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt.

— Der Deutsche Lyzeumklub veranstaltete am 15. April in seinem Konzertsaal am Lützowplatz ein Konzert, in dem die „Ukrainischen Liebeslieder"-Quartette von dem im Januar in Frankfurt a. M. verstorbenen Iwan Knorr und Beethovens 12 „Schottische Lieder" für Vokalquartetts und Trios zu Gehör gebracht wurden. Das Quartett bestand aus den Damen N. Geißler und E. v. Skopnick und den Herren Kammersänger F. Kalweit und A. N. Harzen-Müller, das Trio aus den Damen Schaarschmidt (Klavier), Palma v. Paszthory (Geige) und Lene Heppesi (Cello).

— Meyerbeers Musikbücherei kann man jetzt besonders aufgestellt in der Musikabteilung der Königl. Bibliothek sehen. Sie war dem Enkel Meyerbeers, Prof. Raoul Richter in Leipzig, seinerzeit von den Pflegern des Meyerbeer-Nachlasses zugesprochen worden. Nach dessen Tode hat seine Witwe die Notenschätze vorläufig auf 99 Jahre der Königl. Bibliothek anvertraut. Doch ist die Bestimmung getroffen worden, daß die ungedruckten Werke, die vorwiegend aus der Jugendzeit stammen, bis zum Jahre 1934 versiegelt gehalten und niemand gezeigt werden sollen. Auch die Tagebücher Meyerbeers und die ursprüngliche Form der „Afrikanerin" befinden sich darunter. Der Allgemeinheit zugänglich sind die Handschriften aller Werke, die von Meyerbeer veröffentlicht worden sind, zum Beispiel die Originalpartituren von „Robert dem Teufel", den „Hugenotten" usw. Unter den gedruckten Werken anderer Tondichter, die sich in Meyerbeers Besitz befunden haben, sind namentlich die Partituren italienischer und französischer Opern bemerkenswert. Auch besaß Meyerbeer eine reiche Sammlung alter Kirchenmusik, die er sich in Italien hatte eigens abschreiben lassen.

— Der Berliner Konzerttenor Königl. Hofsänger Valentin Ludwig, der als Leutnant an der Ostfront steht, ist mit dem Eisernen Kreuz 2. Klasse ausgezeichnet worden.

Bitterfeld. Die hiesige Kantoreigesellschaft, die schon seit Jahren unter der bewährten Leitung von Konzertmeister Hans Schmidt (Halle a. S.) steht, schloß ihre dieswinterlichen Veranstaltungen mit einem Bunten Abend. Aus dem Programm sind gemischte Chöre von Händel, Mendelssohn und Schubert besonders hervorzuheben. Solistisch wirkten die Leipziger Altistin Braune, die u. a. einige reizende Lieder von Heinrich Casp. Schmidt sang, sowie der Violoncellvirtuos O. Schwendler und der Pianist P. Klanert (beide aus Halle a. S.) mit.

Brüssel. Der Deutsche Gesangverein führte mit Unterstützung von Damen und Herren vom Roten Kreuz und Mannschaften der Besatzungsarmee Händels „Messias" auf. Die Aufführung, die zugunsten wohltätiger Veranstaltungen stattfand, stand unter Leitung des Musikdirektors Professor F. Walcker und hatte solchen Erfolg, daß sie wiederholt werden mußte. Als Solisten wirkten mit: Eva Bruhn-Essen, Sigrid Hoßmann-Onegin (Stuttgart), Max Lipmann (Mannheim), Professor Richard Schmidt (München), an der Orgel saß Universitätsprofessor Volbach. Der Chor und das Orchester, das sich aus den Kapellen verschiedener Landsturmbataillone zusammensetzte, waren auf die Stärke von 300 Personen gebracht.

Darmstadt. An einem Eleonorenbund-Abende erlebte eine neue Sonate für Violoncello und Klavier in Fismoll (Op. 70) von Arnold Mendelssohn ihre Uraufführung. Es ist ein ungemein glücklich inspiriertes, geistvolles Werk, in dem sich die Einheitlichkeit der Intuition und der lebendige, formschaffende Wille unseres Darmstädter Tondichters in schönster Weise offenbaren. Frische melodiöse Erfindung, die dem Ohre leicht eingeht, klare Thematik und edle technische Struktur sind weitere Vorzüge der (nur 20 Minuten dauernden) Neuheit, die, von Professor Fuchs und dem Komponisten ausgezeichnet vorgetragen, so starken Eindruck auf die Hörer machte, daß sie sofort wiederholt werden mußte.

— Eine neue Darmstädter Quartettvereinigung ist aus Mitgliedern der Großherzoglichen Hofmusik gegründet worden: das Schiering-Quartett trat zum ersten Male mit einem eigenen Kammermusikabend hervor. Der schöne Erfolg dieses ersten Abends stellt dem Quartett für seine für nächsten Winter geplante Reihe von drei Kammermusikabenden sehr glückliche Aussichten.

Eisleben. Der Städtische Singverein (Leitung: Dr. Hermann Stephani) führte in der Karwoche als Gedächtnisfeier für die gefallenen Krieger Brahms' „Deutsches Requiem" mit schönem Erfolge auf. Für das Orchester war auswärtige Verstärkung hinzugezogen. An der Orgel wirkte in zuverlässiger Weise Organist Zwätz, während den Harfenpart der Harfenist Waise von der Dessauer Hofkapelle in bewährter Künstlerschaft ausführte. Von den Solisten erfreute vornehmlich die Berliner Sopranistin Tania Bergmann.

Goslar. Die alte Kaiserstadt am Harz besitzt in Musikdirektor G. Christiansen einen Künstler, der mit dem Eifer eines Apostels Bachs Werke pflegt und sowohl seinen Chorgesangverein als auch das Publikum für die edle Tonsprache von echt nationalem Gepräge in mühsamer Arbeit erzog. Zum zweiten Male im Lauf des Winters führte er an zwei aufeinanderfolgenden Tagen vier, diesmal zwei Karfreitags- und zwei Osterkantaten mit großem Erfolg auf. Die schöne Frankenbergerkirche war auch bei der Wiederholung von andächtigen Hörern dicht gefüllt. Unterstützt wurde der Dirigent von Fr. El. Reutmann, Frl. Mary Behr (Halberstadt), Hofopernsänger A. Jellouschepp (Braunschweig) und Ahrens (Goslar) (Orgel). Der gemischte Chor erhielt durch den Knabenchor des Gymnasiums frische Farben von eindringlicher Kraft. Die Eintrittspreise waren niedrig, die Konzerte für Stadt und Umgebung künstlerische Ereignisse.

Hamburg. Im achten philharmonischen Konzert kam eine Trauermusik „auf den Tod der gefallenen Helden" nach einer Dichtung von Walter Bloem für Orchester von Emil Krause, Op. 124 (Manuskript) unter S. v. Hausegger erstmalig zu Gehör, die eine einstimmig anerkennende Aufnahme fand. Auch das „Requiem", für Chor und Orchester, Op. 119, „Den Heimgegangenen" (nach Hebbel) von Emil Krause, das im Karfreitagskonzert im Hamburger Stadttheater unter Kapellmeister Meyrowitz zur Uraufführung gebracht wurde, fand sehr beifällige Aufnahme.

Kiel. Hofopernsängerin Marta Weber ist für Monat Mai zu einem viermaligen Gastspiel an das Theatre de la Monnaie in Brüssel verpflichtet worden.

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase wurde anläßlich eines Gastspiels am Dessauer Hoftheater vom Herzog empfangen und zum Herzogl. Anhaltischen Kammersänger ernannt.

Neubrandenburg. Unser Verein für gemischten Chorgesang, Dirigent Musikdirektor Kipp, gab am 19. April in der Marienkirche ein Passionskonzert, bei dem zur solistischen Mitwirkung außer den Sängerinnen Monika Kootz und Luise Vogel die Berliner Künstler Professor Arthur Egidi und Konzert- und Oratoriensänger A. N. Harzen-Müller hinzugezogen waren.

Stargard i. Pommern. Im 63. Kriegskonzert des Musikdirektor und Organisten W. Maurer in der Marienkirche am 17. April wirkte mit Frl. Hanna Retzow (Geige), Konzert- und Oratoriensänger A. N. Harzen-Müller aus Berlin und der Chor der „Königin-Luise-Schule".

Weimar. Die diesjährige Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft findet am 17. Juni, vormittags um 10 1/2 Uhr, im Saale der Erholungsgesellschaft in Weimar statt. Den Festvortrag wird Professor Dr. Max Friedländer (Berlin) halten über das Thema: „Goethe und die Musik". Am Abend vorher werden im Großherzoglichen Hoftheater folgende Stücke zur Aufführung kommen: 1. „Ariadne auf Naxos", ein Duodrama von Georg Benda (geb. 1721 zu Jungbunzlau, gest. 1799 in Gotha). Das Stück wurde von Brandes in Weimar gedichtet, die Komposition stammt aus dem Jahre 1775; es ist das erste Melodrama Bendas, das weite Verbreitung fand und sogar bis nach Paris seinen Weg machte. 2. „Der Bürgergeneral", ein Lustspiel von Goethe. Der Dichter schrieb das Stück in wenigen Tagen Ende April 1793, um den Schwindelgeist der Zeit an einem charakteristischen Beispiel an den Pranger zu stellen. Es wurde in Weimar bald nach seiner Entstehung am 2. Mai zum ersten Male aufgeführt und bis 1805 fünfzehnmal wiederholt. 3. „Jery und Bätely", Singspiel von Goethe in einem Akte, mit Musik von Johann Friedrich Reichardt. Dieses bei Gelegenheit der ersten Schweizer Reise entworfene Stück gehörte seit seiner Entstehung im Jahre 1792 zu den am meisten gespielten Stücken des Weimarischen Hoftheaters.

Neue Bücher

Hermann Abert: Johann Joseph Abert (1832—1915). Sein Leben und seine Werke. Mit zwei Bildnissen. Preis geheftet 4 Mk., gebunden 5 Mk. (Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916.)

J. J. Aberts langes Leben umfaßt einen der wichtigsten Abschnitte der deutschen Musikgeschichte: es erstreckt sich von der Zeit Spohrs über die Kampfjahre unter Wagner und Liszt bis in die allerjüngste Zeit hinein. Er hat an der Entwicklung auf fast allen Gebieten tätigen Anteil genommen, zwar nicht als erklärter Anhänger des neudeutschen, sondern des älteren romantischen und in der Oper des französischen Ideals, aber doch unter stetig wachsendem Einfluß der modernen Kunst, den er selbständig weiterzubilden suchte. Deshalb ist den einzelnen Gattungen, besonders der Meyerbeerschen Oper ein breiterer Raum verstattet worden, um zu zeigen, welche Form das Pariser Ideal unter den Händen eines deutschen Künstlers annahm und bis zu welcher Grenze Abert auch den Wagnerschen Reformideen Einlaß in seine Kunst gewährte. Aber auch rein menschlich darf Aberts Biographie das lebhafteste Interesse beanspruchen. Es handelt sich nicht allein um das Leben eines Mannes, der sich durch Charakter und Talent zu einer hochangesehenen Stellung emporgearbeitet hat, sondern auch eines Künstlers, der in lebendiger Fühlung mit dem geistigen Leben seiner Zeit stand. Sein Verkehr mit Uhland, Mörike, Scheffel, W. Jansen und W. Hertz, vor allem sein rührendes Freundschaftsverhältnis zu Justinus Kerner, das in verschiedenen unveröffentlichten Briefen zum Ausdruck kommt, liefert den Beweis dafür. Was die Musiker anbetrifft, so liegen von Abert lebendige Schilderungen der Persönlichkeiten Rossinis, dessen Famulus er in Paris war, Aubers und Halévys vor, auch die Pariser Tannhäuseraufführung von 1861 hat er als Augenzeuge beschrieben. Von weiterem persönlichen Verkehr mit Künstlern zeugen unveröffentlichte Briefe u. dgl. von R. Wagner, J. Brahms, F. Liszt, A. Rubinstein, Cl. Schumann, P. Viardot. Der Verfasser der Biographie, Hermann Abert, der bekannte Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle, ist ein Sohn des Meisters. Für seine Auffassung von Aberts Bedeutung sind einige Sätze im Vorwort bezeichnend: „Es darf nicht übersehen werden, daß gerade die Werke kleinerer Meister über das eigentümliche Wesen bestimmter Perioden gemeinhin bessere Aufschlüsse geben als die der großen, die bereits in die Zukunft vorausweisen". „Gerade als Sohn des Künstlers würde ich es für das Gegenteil von Pietät halten, ihn künstlich auf eine Höhe hinaufzuschrauben, die ihm nicht zukommt." Also nicht nur mit Liebe, wie das ja selbstverständlich ist, sondern auch mit Unparteilichkeit ist das sehr empfehlenswerte Buch geschrieben.

s

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 19

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 11. Mai 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Die Musik im rezitierenden Drama

Von **Reinhard Vieweg** (Leipzig)

Mit diesem Thema enthüllt sich ein Problem, das von jeher für den reinen Musiker wie für den überzeugten Anhänger des Wortdramas gleich verdächtig war. Mit vollem Recht, wenn wir der schwächlichen melodramatischen Produkte gedenken, welche trotz ihres unkünstlerischen Wesens sich in weiten Kreisen des Publikums noch großer Beliebtheit erfreuen; mit Unrecht, wenn wir von der sinfonischen Gliederung ausgehend das rezitierende Drama einhüllen in das lichte Gewand einer weihevollen Musik und seine einzelnen Teile durch dieses ideale Ausdrucksmittel seelisch miteinander verbinden.

Wir beginnen damit durchaus nicht etwas Neues, sondern vervollständigen eine Entwicklung, wie sie im tiefsten Wesen des dramatischen Kunstwerkes begründet ist und letzten Endes zum Worttondrama Wagners führen mußte.

Diese Entwicklung deutlich zu erkennen, bedarf es eines weiten Weges, der von den Mysterien zu Saïs, deren Herodot erwähnt, und den Frühlingsfesten des Dionysos seinen Ausgang nimmt. Bereits in diesen heidnischen Kulten finden wir in heiligen Tänzen und in Wechselgesängen von Hymnen die Musik als Träger der Weihe und Erhebung beteiligt, und als solcher ging sie, als der fast allen Völkern eigene Darstellungstrieb begann, die Schicksale ihrer Götter und Heroen zu Handlungen zu gestalten, auf das Drama über. Ich sage fast, denn so sehr der reiche Tempeldienst des David, der Tanz vor der Bundeslade und die Wechselgesänge der Psalmen auf vorhandene dramatische Elemente hindeuten, so war eine wirklich dramatische Kunst bei den Juden nicht vorhanden. Im Gegensatz zu der dramatischen Indolenz der alttestamentlichen Juden entwickelten sich, trotz der dramatischen Sprödigkeit des christlichen Leidensstoffes, die kirchlichen Mysterien, die dem allen Übersinnlichen und Träumerischen leichtgeneigten Gemüte des Deutschen reichliche Nahrung boten, in Deutschland schnell zu hoher Blüte, immer unter der weihespendenden Anteilnahme der Musik.

Erst als die religiösen Stoffe, allmählich dem stärkeren Unterhaltungsbedürfnis des Volkes weichend, durch weltliche ersetzt wurden, trennten sich die Schwesterkünste. Die Musik, die nun für ihren erhabenen Beruf kein geeignetes Feld in der dramatischen Darstellung mehr fand, zog sich in die Kirche zurück oder suchte in lediglich instrumentaler Betätigung einen neuen Wirkungskreis, bis sie im Frondienste eines höfischen Geschmacksluxus, allerdings unter durchaus falschen Voraussetzungen, von den romanischen Völkern zu neuer Mitwirkung an der dramatischen Handlung berufen wurde. So fand Lessing, als er sich bemühte die deutsche Bühne auf nationale Grundlage zu stellen, neben der ganz unter italienischem Einfluß hintänzelnden Oper ein Wortdrama vor, das vollkommen der Mitwirkung der Musik entbehrte. Wohl ist es Lessing gelungen, dieses Drama vom Stelzengang der französischen Alexandriner zu befreien und ihm die Kraft deutschen Willens und die Innigkeit deutschen Gemütes aufzuprägen, wohl schufen seine Nachfolger Kleist, Hebbel, Schiller ewige Werke deutschen Geistes, und doch müssen wir uns eingestehen, daß all ihr Mühen nur zu einem hochgeistigen von tiefer Sehnsucht nach dem Ideale getragenen Theaterstück geführt hat. Der letzte Schritt vom Theaterstück zur erhabenen Weihe des dramatischen Kunstwerkes, das ohne die geistig wie seelisch verbindende Anteilnahme der Musik undenkbar ist, blieb ihnen versagt, bis ihn Goethe im Faust verwirklichte, damit der Musik wieder einen entscheidenden Einfluß auf die Wirkung des dramatischen Kunstwerkes einräumte und zugleich vom Wortdrama aus den Weg zur Musik zeigte, der Beethoven in seinem Schlußchor der neunten Sinfonie von der Musik zur Dichtung führte. Finden wir aber im Faust die Mitwirkung der Musik als bewußte Forderung Goethes, so hat uns ein anderer gezeigt, wie ein historisches Wortdrama, dessen ganzer musikalischer Inhalt sich auf zwei kleine beiläufig gesungene Lieder beschränkt, aus dem Geist der Musik heraus entwickelt, zu durchaus neuen, die künstlerischen Äußerungen dieser Gattung weit überragenden Wirkungen geführt und dadurch erst zum eigentlichen dramatischen Kunstwerk erhoben werden kann. Beethoven, dessen gewaltige „Neunte" ich in Folgerung der oben erwähnten endlichen Verschmelzung von Wort und Ton den musikalischen Gegenpol zum „Faust" nennen möchte, hat es unternommen, Goethes „Egmont" auf das machtvolle, hochragende Fundament eines musikalischen Vorspieles zu stellen. Dieses Vorspiel bildet aber außer seiner monumentalen Eigenschaft zugleich für den im Theater nicht nur Unterhaltung, sondern Weihe und Erhebung suchenden Besucher die Brücke, die es ihm

ermöglicht, aus der alltäglichen Gegenwart in jene vom Religionskampf erschütterte Zeit der Inquisitionen hinüberzuschreiten. Wir erleben in diesem Vorspiele seelisch schon einmal, was die Bühne uns dann sinnlich vor Augen führt, und mit jedem weiteren Vorspiele der einzelnen Aufzüge, das uns die Vorgänge der Kommenden deutet und mit dem Vorangegangenen in geistiger Verbindung hält, wird unser Verständnis für diesen frohgemuten Freiheitshelden, dessen Glaube an die Güte und Gerechtigkeit des aufrechten Mannes, mag er nun Philipp oder Alba heißen, nicht zu erschüttern ist, und für dieses schwärmende Klärchen, das bei allem Mitleid für den unglücklichen Jugendfreund den ganzen Inhalt des Lebens in ihrer Liebe zu Egmont findet, vertieft und verklärt, so daß uns über das Interesse an den historischen Gestalten jener Zeit hinweg das im musikalischen Bilde entwickelte Glück und Leiden einer tragischen Liebe mit Allgewalt zu fesseln vermag und das Drama uns nicht mit dem Todesgange Egmonts entläßt, sondern uns in den Klängen der Siegessinfonie die Gewißheit der Morgendämmerung einer neuen Freiheit zurückläßt. Wie wir also im Gottesdienste aller Völker Gebet und Predigt durch die Musik zu einer weihevoll erhabenen Handlung ausgestaltet finden, so erfährt hier der unserer geistigen Anteilnahme sichere historische Stoff durch die Musik die erhabene Deutung eines allgemein menschlichen Konfliktes, in dem ein nach Hohem und Edlem strebendes Menschenleben von der sich selbst opfernden Liebe hinübergeleitet wird in die höheren Sphären reinster Vollendung.

Wenn ich in meinen Ausführungen das Wort „historische" besonders hervorgehoben habe, so geschah es, um damit anzuzeigen, daß das in unserer modernen Literatur vorherrschende sozialpolitische und pathologische Problem der oben geschilderten Mitwirkung der Musik durchaus widerstrebt, also lediglich zum literarischen Theaterstück geformt werden kann, während ihm die Grundbedingungen zum dramatischen Kunstwerk von vornherein fehlen. Dieses muß auf den Mythos, die Sage oder seine jüngere Schwester, das Märchen, beschränkt bleiben. Innerhalb dieser Beschränkung soll ihm aber auch sein wesentlicher Lebensnerv, das musikalische Element, zurückgegeben werden. Dieser Auffassung begegnen wir auch schon bei Lessing, wenn er in seiner Dramaturgie sagt: „Da das Orchester bei anderen Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor, zwischen und nach den Stücken gespielt wird, mit dem Inhalte desselben übereinstimmen möchte", und es ist interessant zu lesen, wie in einem 1869 erschienenen Buche „Konsonanzen und Dissonanzen" (Gesammelte Schriften aus älterer und neuerer Zeit von J. C. Lobe) gegen diese Anregung Lessings gekämpft wird, „weil ja niemand Notiz davon (von der Musik) nimmt. Der eine Teil (des Publikums) rauscht hinaus vor das Schauspielhaus, der andere ins Büfett, und die Zurückgebliebenen unterhalten sich laut. Wollte auch einer Notiz von der Musik nehmen, es wird ihm unmöglich gemacht durch die Unruhe und den Spektakel der anderen". Man kann unter Berücksichtigung der damaligen Zeit diesen Ausführungen nicht einmal entgegentreten, denn es mußte eben erst ein Richard Wagner kommen, um dem Publikum die organische Zusammengehörigkeit von Musik und Darstellung augenfällig vorzuführen und die festeingewurzelte Nummerneinteilung eines Theaterabends aus den Köpfen zu treiben. Folgen wir aber seinen Anregungen, so werden wir erkennen, zu welcher einheitlichen Wirkung des Kunstwerkes wir gelangen können, wenn wir z. B. entgegen der Zerrissenheit des Shakespeareschen Szenenaufbaues unter Anpassung an die Bedingungen der Illusionsbühne die beiden Schauplätze des ersten Aufzuges im „Prinzen von Homburg" folgendermaßen zusammenschweißen: Beim Abgang des Prinzen Hohenzollern ist es 12 Uhr nachts. Bei geöffnetem Vorhang bleibt die Bühne in mondübergossener Nachtstimmung liegen. Das Orchester nimmt den traumhaften Zustand des Prinzen auf und führt ihn aus, geht allmählich zur Schilderung der erwachenden Natur über, wobei auf der Bühne das Mondlicht langsam verblaßt, um dem Grauen des Tages zu weichen, und begrüßt die zur Befehlsausgabe sich allmählich einfindenden Generale, Obersten und Offiziere mit einem kriegerischen Marsch, worauf die von Kleist ursprünglich in einen Saal des Schlosses verlegte Handlung wieder einsetzt. Das etwas später zu erfolgende Auftreten der zur Reise gerüsteten Damen und ihr Frühstück könnte auf der linken Seite der Bühne, während rechts Derfling die Befehle diktiert, völlig so zur Ausführung kommen als in der Saaldekoration, ein Umbau ist gespart und der Akt zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschlossen worden.

Nicht immer kommt zwar der Stoff dem Bearbeiter so hilfreich entgegen als in dem angezogenen Falle. Dann aber erwächst uns eben in der Musik ein Bundesgenosse, der auch bei geschlossenem Vorhang trefflich geeignet ist, die zwischen unvereinbaren Schauplätzen klaffenden Lücken sinn- und gefühlsmäßig zu überbrücken. An der Hand eines Beispieles sei es mir gestattet nachzuweisen, wie das rezitierende Drama unter weihevoller Anteilnahme der Musik und Erwägung bühnentechnischer Möglichkeiten zu einwandfreier Darstellung erweckt werden kann. Aus mehrfachen Bühnenweisungen Schillers (so am Ende der Rütliszene: Das Orchester fällt mit einem prachtvollen Schwunge ein, und am Ende des Dramas: Indem die Musik von neuem rasch einfällt, fällt der Vorhang) geht unzweifelhaft hervor, daß sich der Dichter seinen „Tell" unter Mitwirkung der Musik gedacht hat, und deshalb mag dieses Freiheitswerk des deutschen Volkes zunächst zur Betrachtung herangezogen werden. Wenn die Kunstfreunde unserer Zeit die von mir oben dargelegte Wirkung der Musik im „Egmont" noch nicht an sich beobachtet haben, so entspringt das der noch immer und überall geübten Unsitte, nach dem Vorspiel den Zuschauerraum wieder zu erhellen und säumige Nachzügler mit mehr oder weniger Geräusch ihre Plätze einnehmen zu lassen. Tritt dann die Dunkelheit wieder ein und teilt sich der Vorhang (denn aus ästhetischen Gründen, die ja heute jedem geläufig sind, ist der sich seitlich teilende Vorhang für das dramatische Kunstwerk der einzig verwendbare), so ist die Einheitlichkeit des Kunstwerkes zerrissen, und das nun Kommende wirkt wie die neue Nummer eines Variétéprogramms, die mit der vorhergegangenen in gar keiner Beziehung steht. Welch erhabene Deutung ihres wechselseitigen Wesens erfahren dagegen die Schwesterkünste, wenn noch befangen in der Gefühlswelt der Musik unsere sinnliche Wahrnehmung von dem Bilde der Dichtung entzückt wird, wenn der letzte Akkord des Musikers gleichsam das erste Wort des Dichters auf den Schwingen trägt.

Schillers „Tell" kommt dem Bearbeiter in dieser Hinsicht entgegen, weil das für ihn zu schaffende, dem Inhalte des Dramas entsprechende grandiose Vorspiel sogleich nach Teilung des Vorhangs in den Gesang des Fischerknaben überleitet. Nach den drei einleitenden Gesängen hätte die Musik dann noch auf das zu erwartende Gewitter vorzubereiten und dann der Dialog mit „Mach' hurtig Jenny" einzusetzen. Mit dem Augenblicke, wo sich der Vorhang über der Baumgarten-Szene schließt, nimmt die Musik die Gewitterstimmung wieder auf, führt sie durch bis zum allmählichen Abflauen des Gewitters und verliert sich in dem Blätterspiele der Linde vor Stauffachers Hause. Mit dem Ende der Stauffacher-Szene ist für die Musik der Zeitpunkt gekommen, das seelische Gemälde des bedrängten nach Erlösung dürstenden Volkes in den Vordergrund treten zu lassen. Baumgartens Auftreten mit Tell gibt dieser Stimmung den Hintergrund und sie verdichtet sich zu den verzweifelten Hammerschlägen des Frondienstes, die am Baue von Zwing-Uri schaffen, bis dieses Bild des Leidens vor unserem sinnlichen Auge erscheint. Mit dieser Szene hätte entgegen der Schillerschen Einteilung der erste Akt zu schließen, um die beiden nun folgenden Zimmerdekorationen (Walter Fürsts Wohnung und Edelhof zu Attinghausen) aus technischen Rücksichten in einem Akte zu vereinigen. Auch dieser Akt wird durch ein Vorspiel, das mit dem vorhergegangenen und nachfolgenden in sinfonischer Verbindung stehen soll, eingeleitet und stellt uns die beiden erwähnten Szenen auf dem Prinzip der Schachtelbühne aufgebaut dar. Auf diese Weise wird der Umbau eine verschwindend kurze Zeit benötigen, und eine Verbindung beider Szenen durch Musik erübrigt sich, weil der Stimmungsgehalt der Szenen im Vorspiel des Aktes bereits angedeutet wurde und die zweite Szene im Edelhof ja keinen eigentlichen Fortschritt der Handlung, sondern nur das ergänzende Bild der Gedankenwelt des Adels zu der des ländlichen Volkes bringt. Anders steht es mit der nun folgenden Rütli-Szene, die mit der Apfelschuß-Szene und der zwischen beiden gewissermaßen als lyrische Perlen liegenden Schauplätze „Vor Tells Hause" und „Eine eingeschlossene Waldgegend" ein gewaltiges zur Peripetie des Dramas emporsteigendes Ganze bildet. Hier muß ein in den Naturwundern des Hochgebirges und in den seelischen Konflikten des dieses Land bewohnenden Volkes wurzelndes Vorspiel auf die gewaltigen Geschehnisse vorbereiten und eine sinngemäße Musik die Verbindung zwischen den verschiedenen Schauplätzen aufrechterhalten. Die Dekoration „Vor Tells Hause" ist nach den Weisungen Schillers für den letzten Auftritt des Dramas herzustellen, um im letzten Akte entgegen der üblichen Einteilung den wesentlichen Schauplatz der Handlung einzunehmen. Ihre Aufstellung hat so zu geschehen, daß ein kurzgehangener Prospekt und seitlich eingeschobene Felsenwände die schnelle Herstellung einer Waldschlucht für die Bertha-Rudenz-Szene ermöglichen. Die verbindende Musik zwischen Rütli-Szene und Tells Hause, die nach Schillers Weisung unmittelbar mit dem letzten Worte des Dialoges beginnt, während die Szene noch eine Zeitlang offen bleibt, geht natürlich ohne Unterbrechung in Walters Lied „Mit dem Pfeil, dem Bogen" über. „Der Knab' ist unverletzt, mir wird Gott helfen" schließt das gewaltige Bild des dritten Aktes ohne Musik ab.

Reminiszensen und Motive aus dem Gewittersturm zu Beginn des Dramas leiten die Geschehnisse des vierten Aktes ein, der die Szenen „Östliches Ufer des Vierwaldstädter Sees" und „Edelhof zu Attinghausen", beide durch entsprechende Musik verbunden, umfaßt. Der Schluß dieser Zwischenmusik deutet in seinem choralartigen Charakter auf die herannahende Sterbestunde des Freiherrn. Der fünfte Akt, dessen Vorspiel ganz im düsteren Charakter der nun folgenden Rachetat zu halten ist, vereinigt die Szenen „Die hohle Gasse bei Küßnacht" und die im dritten Akte erwähnte Dekoration „Vor Tells Hause" zu einem Ganzen, dabei die Schauplätze „Öffentlicher Platz bei Alltorf" und „Tells Hausflur" aus technischen Gründen beseitigend. Der Dialog dieser Szenen wird in sinngemäßer Bearbeitung, deren genaue Mitteilung an dieser Stelle zu weit führen würde, vor Tells Hause gesprochen. Mit den veränderten Worten Stauffachers: „Das Größte hat er getan, das Härteste erduldet, o sucht ihn auf, den Retter von uns allen" geht er mit den Seinigen ab, während nach kurzer Pause Parricida von der entgegengesetzten Seite mit hastigen Schritten und auf Flucht deutenden Gebärden auftritt und zugleich Hedwig mit den Kindern im Vorgarten ihres Hauses erscheint. Unter dem aus weiter Ferne vernehmbaren Eindruck des Herannahens der Landleute geht Parricida dahin ab, woher er gekommen, und Walter Fürst, Stauffacher usw. mit den Landleuten kehren zur Huldigung Tells zurück. Nach Schillers Weisung schließt dann das Drama mit den jubelnden, die gewonnene Freiheit grüßenden Klängen des Orchesters.

Richard Wagner regt einmal zur Beschaffung für außerordentliche Aufführungen geeigneter Werke den Wettbewerb an, vielleicht wäre dieser Gedanke im Hinblick auf die für das rezitierende Drama zu komponierende Musik in Erwägung zu ziehen. Sicher würde auf diese Art und Weise manches deutsche Talent zur Entfaltung kommen, das heute zur Ehre seiner italienischen und französischen Kollegen in irgendwelcher Dachkammer hungert. Der Musiker hat hier das letzte Wort, in seiner Macht liegt es, auch für das rezitierende Drama die grundlegende, weihebringende Eigenschaft der Musik zu erweisen, und wenn ich gelegentlich meiner Ausführungen Form und Inhalt der zu komponierenden Tonsätze näher erläuterte, so geschah es, um der von mir als notwendig und richtig erkannten Idee nach jeder Seite hin Deutlichkeit zu verleihen, nicht aber, um der musikalischen Phantasie des Komponisten irgendwelche Beschränkung aufzuerlegen.

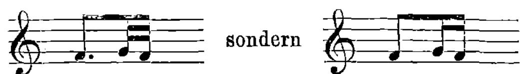
Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Da etwas, das zu lang ist, leicht langweilig wird, so schloß ich meinen letzten Brief, als ich gerade bei den Solistenkonzerten angekommen war. Billig daher, daß ich heute mit ihnen anfange. Der ganzen Fülle der Lieder-, Klavier- und sonstigen Abende werden allerdings nicht einmal mehr die Berliner Lokalblätter gerecht; hier bei uns komm'ts aber erst recht auf die Heraushebung des irgendwie Ungewöhnlichen an. Zu diesem

rechne ich das Konzert der Sopranistin Else Schmidt-Held. Die Sängerin hat nicht nur ein sorgsam gebildetes Organ, sondern auch einen feinen nachempfindenden Vortrag. Zudem ist ihr Programm keine Herdenware. Da standen nicht nur zeitgenössische Komponisten, wie z. B. Hans Koeßler, der jetzt in Berlin lebende Freund und Schüler von Brahms, darauf, sondern auch ältere, die man nicht alle Tage hört: Spohrs Lieder mit obligater Klarinette, letztere vortrefflich geblasen von Karl Eßberger. Der gab dann noch, mit Eduart Behm am Flügel, die Fmoll-Klarinettensonate von Brahms zum besten. Solch einen Liederabend besucht man gerne. Dasselbe gilt von dem dritten der Frau Helene Siegfried. Hier kam eine Menge alter Gesangsmusik zutage. So eine Kantate mit Streichinstrumenten und Cembalo von Franz Tunder (1614—1667), ein Fragment aus einer von Caldara und ein Monolog aus Monteverdis Orpheus. Das übrige bestand fast alles in unnützen „Bearbeitungen". Wer heutzutage nicht selber komponieren kann, aber nach Komponistenruhme schielt, der arrangiert eben. Ebenso überflüssig waren drei Stücke aus den sieben Streichquartettsätzchen, die von Haydn unter dem Kollektivum „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" existieren. Sie wurden zuerst für einen Kirchenzweck geschrieben, dann sogar oratorisch mit Text versehen und danach wieder als Streichquartett eingerichtet. Am naivsten ist das „Terremoto", das Erdbeben. Als Sängerin an sich erschien die Konzertgeberin an diesem Abende wenig erfolgreich. Überhaupt waren die Gesangsleistungen der letzten Wochen recht ungleich. Das Mittelmäßige oder Unzulängliche überwog. Von den bekannten Sängern sei Theo Lierhammer erwähnt, der in seinem dritten Konzerte durch eine Anzahl Lieder von Cornelius und Grieg Auffrischung brachte, Helene Charlotte Schütz, die in ihrem zweiten fünf Lieder von Robert Kahn sang, und Cläre Huth, da sie einen vielseitigen Liederstrauß zusammengebunden hatte. Darin duftete auch endlich mal wieder eine Blume von Carl Reinecke, natürlich ein Kinderlied, denn die andern scheinen ja heutzutage fürs Herbarium bestimmt zu sein. Auch Liszts „Drei Zigeuner" hörte man. Alte Musik von Caccini, Händel, Bach und aus dem Volksliederschatze sang Emmi Leisner und ließ sie durch Cembalogeklimper verderben. Letzteres maschinte die russische Polin Wanda Landowska. Nach dem, was ich über diese geist-, seelen- und kunstlose Messingpinkerei voriges Mal geschrieben habe, kann ich mich darüber kurz fassen. Die Cembaloschwärmer gleichen Leuten, die den bequemen D-Zug verschmähen und für ihre Reisen eine alte Kutsche aus dem Postmuseum holen. Das Cembalo ist im kleinen, historischen Kammerorchester vortrefflich, sonst aber lächerlich. Jeder gute Klavierspieler vermag es nach wenigen Stunden Übung zu meistern, aber trotzdem verpulverte man an der Königl. Hochschule für Musik die Staatsgelder mit der Einrichtung eines besondern Lehrpostens dafür, den man jener Ausländerin übergab. Nun, vielleicht ließ sie sich jetzt, wo man durch den Krieg zu gewissen Einsichten gekommen ist, gleich anderen exotischen Hochschulkollegen schnell naturalisieren. Aber „das Wasser tut's freilich nicht". Die Cembalistin produzierte ihre alten, seit Jahren gehörten Stücke, darunter auch eine Sonate von Mozart, und zwar diese auf einem modernen Intrumente. Das war eine gute, glatte Konservatoriumsleistung, die den Schatten eines Carl Reinecke nicht erreichte. Die Dame ist nun auch mit philologischen Entdeckungen hervorgetreten. Sie hat „erforscht" und mit Emphase (vgl. das betreffende Konzertprogramm) verkündigt, daß die zweite Figur in der Cdur-Fuge aus dem ersten Bande von Bachs Wohltemperiertem Klavier nicht



heißen müßte, was schon Friedrich Chrysander vor mehr als zwei Menschenaltern in seiner bei Holle in Wolfenbüttel erschienenen Ausgabe des Werkes aufwarf und gründlich erörterte. Ich mußte als Junge danach üben, dann aber später umlernen, weil die fragliche Sechzehntelfassung von niemand, weder von so radikalen Pianisten wie Bülow und Tausig, noch von so konservativen Bachkennern wie Rust und Hauptmann anerkannt wurde. Bezeichnend, daß die Landowskasche „Entdeckung" sogar in die Jahrbücher der Neuen Bachgesellschaft aufgenommen wurde! Sollte es selbst dort an leitender Stelle mit der Fachliteraturkenntnis hapern?

Einen anderen Klavier- und Liederabend gaben Else Gramms und Maria Schultz-Birch. Erstere ödete die Hörerschaft mit Heinz Thiessens Naturtrilogie an, und letztere verschwendete ihre schöne Altstimme an seinen Liedern. Ein Königreich für ein bißchen Musik, wirkliche Musik! Die Pianistin hat Talent und klavieristische Bildung, muß sich aber noch abklären. Das ersah man aus dem Vortrage von Schumanns Faschingsschwank. Daß der mal an Stelle des inzwischen bereits wieder viermal gedroschenen Karneval trat, war gut. Auch die rührige, ernst strebende Anna v. Gabain hatte Mitleid mit uns, indem sie ein schablonenfremdes Programm spielte: Gernsheims Fantasie und Fuge Op. 76 und Mendelssohns Capricen Op. 16 waren hier die Raritäten. „Mendelssohns Op. 16 Rarität! Was ist denn aus der musikalischen Welt geworden?" So höre ich Carl Reineckes Schatten rufen.

Ich will die lange pianistische Reihe genau so wenig erschöpfen wie die große Sängerliste, nur noch Richard Singers gedenken, weil auch der etwas „anderes" spielte, nämlich vier „Klavierstücke" von Edward Moritz und drei aus Op. 93 von Hugo Kaun. Jene waren neu und überflüssig, letztere gut und auch dankbar. Kaun ist als Klavierkomponist überhaupt beachtenswerter, als man gemeiniglich glaubt; ich erinnere nur an sein wirkungsvolles Klavierkonzert. Aber wie viele solcher Klavierkonzerte sind da und wie wenige werden gespielt! Frau Céleste Chop-Gronevelt hatte für das letzte Sinfoniekonzert des Blüthner-Orchesters z. B. das in Cmoll (Op. 16) von Gernsheim hervorgeholt und war gut damit gefahren. Das schöne, bereits 1868 geschriebene Werk erwärmte wenigstens uns positive Musiker. Sehr stach davon eine Orchesterwaldwanderung von Leo Blech ab. Phrasen ohne Form und Gehalt! Dagegen verstärkte Paul Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare" den alten guten Eindruck. Nach dem hörte man von ihm und seinem Orchester noch in einem Konzerte des Unternehmers R. Sachs Mahlers zweite Sinfonie. Das große Werk hatte wieder im zweiten Satze, dem lieblichen Tanzallegretto, das allerdings als Andante con moto bezeichnet ist, den größten Erfolg. Leider wurde das Urlicht sehr mäßig gesungen, und die Sopranpartie war mit Frau Kirchhoff-Gardini auch nicht gerade ideal besetzt. Letztere sang vorher die glückliche Stundenarie aus Figaro, und zwar mit einer Breitzerrung des Rezitativtones, die bewies, das auch dieser Dame das Wesen solches Parlandostiles gänzlich fremd ist. Vordem aber spielte der Organist Hans Luedtke mit einer Meisterschaft, die sich den ganzen Stand der modernen Konzertorgel zu Nutze machte und die verwickeltsten polyphonen Fäden restlos entwirrte, Bachs großes Präludium und Fuge in Hmoll (Band I der Orgelwerke ed. E. Naumann). Zwischen diesem abgrundtiefen Werke und der gleichfalls doch hochfliegenden Sinfonie die leichte Arie der komischen Oper, das war eine klatschende ästhetische (bezw. unästhetische) Ohrfeige. Ist aber echt Berlinsch.

Das Philharmonische Orchester schloß seine Saison mit dem sechsten Beethovenabende und der neunten Sinfonie. Wir haben das schon an anderer Stelle notiert und bemerken hier nur den gewaltigen Zuzug, den diese Beethoveniade auch dieses Jahr hatte. Aber noch voller war der große Philharmoniesaal an F. v. Weingartners drittem und letztem Sinfonieabend. Brahms Nr. 2 und Beethoven Nr. 7, dazwischen Leonore III bildeten das Programm. Die Begeisterung, die seine Durchführung wachrief, zeigte dem Künstler, was er dem Berliner Publikum bedeutet. Trotzdem er viel Eigenes gegeben, standen die beiden Tondichter in ihrer ruhigen Größe da, in keiner Nuance angekränkelt durch die Modenarrheiten, die der Dirigent so klar und richtig in seiner Schrift „Über das

Dirigieren" beleuchtete. Wenn er nun vom nächsten Winter ab wieder regelmäßig in Berlin dirigiert, so haben wir endlich das längst nötige Gegengewicht gegen die Genieschrullen derer, die ich hier nicht weiter nennen will. Vielleicht kehrt er dann auch öfter als Gast im Deutschen Opernhause ein. Wer weiß!

Sempre Finale, das ist der Rundreim meines heutigen Merkersanges. Die Königliche Kapelle gab ebenfalls ihr letztes Abonnementskonzert und fügte noch ein Mittagskonzert außer der Reihe hinzu. Man hatte auch dort Beethovens neunte Sinfonie. Sie wurde von Georg Schumanns sinfonischer Dichtung „Im Ringen um das Ideal" eingeleitet. Wieder höchst kurios! Es bleibt aber die alte Geschichte: Georg Schumanns Ringen regt einen genau so wenig an und auf wie sein Ideal. Letzteres liegt wohl kaum jenseits der behaglichen Ämter und Würden, die ihm so willig zugeflogen sind. Im besagten Extrakonzerte nun hatte man Beethovens C moll-Sinfonie und Richard Straußens Alpensinfonie als Programm zusammengestellt. Auch wieder höchst kurios! Die Alpensinfonie, der die Königl. Künstler gleich ihren damaligen Dresdener Kollegen Herr wurden, wirkte wie das erste Mal: man freute sich über die schönen Stellen, die älteren Meistern nachklangen, und wunderte sich bei dem Wasserfalle, nicht naß geworden zu sein. Letzteres ist entschieden eine Reverenz vor der koloristischen Kraft des Komponisten.

Als letzten Finales gedenke ich der Militärkapelle unseres Organisten, Komponisten und Musikschriftstellers Arnold Ebel, der längst auch im grauen Rocke steckt. Er hat mit seiner tapferen und leistungsfähigen Kollegenschar nicht weniger als 15 Sinfoniekonzerte hinter sich. Darin führte er viel Neues auf und auch manch älteres, hier selten gewordenes Werk. Ich erwähne z. B. Meyerbeers Schillermarsch. Mit seinen eigenen Werken überzeugte er für sich; nicht so immer mit anderen Neuheiten für deren Autoren. Doch das ist schließlich seine Sache nicht. Doch erfreulich, daß er wagte. Auch das letzte Konzert war ein Neuheitenabend: ein Suitenpräludium von Clemens Schmalstich, eine viersätzige Sinfonie „Aus den Bergen der Heimat" von Max Burkhardt, ein Klavierkonzert von Paul Schramm; eine Rheinische Nachtmusik für Streichorchester und Hörner von Walter Niemann, je zwei Orchesterlieder von Paul Ertel und Arnold Ebel, ein Kriegertrauermarsch von Gustav Bumcke — was will man mehr? Außer den Orchesterliedern gewährte mir aber keines der Werke Eindrücke, die ich mit nach Hause getragen hätte. Viel Spreu und wenig Weizen!

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ein würdiges Nachspiel zu ihren heurigen am 26. März so glänzend beendigten Abonnementkonzerten bildete das sogenannte Nicolai-Konzert unserer „Philharmoniker", am 9. April veranstaltet. Nur das Programm war diesmal etwas mager: bloß Schuberts große C dur-Sinfonie (von der man in Wien jeden Takt auswendig weiß) und Brahms' B dur-Klavierkonzert: irgendeine weniger bekannte, wirkungsvolle Ouvertüre (und wäre es die gänzlich verschollene Meyerbeersche zu „Struensee" gewesen) hätte man da schon vorausschicken können. Die Aufführungen des Orchesters waren freilich wie immer unter der begeisternden Leitung F. Weingartners des höchsten Lobes würdig. Für Brahms' schönes B dur-Konzert war ursprünglich als Solist W. Backhaus in Aussicht genommen, dessen rein persönliche Zugkraft der tüchtige Wiener Pianist Dr. Paul Weingarten natürlich nicht erreichte. Immerhin spielte er so technisch ausgefeilt, temperamentvoll und verständig, daß er sich doch der Ehre mehrfachen Hervorrufes zu erfreuen hatte.

Erstklassige pianistische Hochgenüsse hatte uns einige Tage zuvor — am 7. April — Moriz Rosenthals letztes, von ihm ganz allein bestrittenes Konzert im großen Musikvereinssaal bereitet. Ein sonst für Soloklaviermusik weniger günstiger Raum, was man aber diesmal unter dem Zauberbann der gebotenen Leistungen kaum merkte. Unübertreffliche technische Meisterschaft, vollendetes Stilgefühl, geistvollste Phrasierung zeichneten dieselben von der ersten bis letzten Note aus. Zuerst Beethovens „Appassionata", wahrhaft großzügig und zugleich mit schärfster Hervorhebung aller genialen Einzelheiten wiedergegeben. Es mag sein, daß letztere einem oder dem anderen Hörer teilweise zu besonnen, zu absichtsvoll-vorbereitet erschien. Etwa verglichen mit d'Alberts — wenn er dazu recht disponiert! — mehr unmittelbarer, spontaner wirkenden Ausführung der unsterblichen Tondichtung. (Im grellsten Gegensatz hierzu soll er kürzlich mit der „Appassionata" nervös überreizt völlig entgleist sein.) Ich für meinen Teil fand an Rosenthals kongenialem Beethoven-Spiel absolut nichts auszustellen, wurde vielmehr auffallend an das dereinst autoritativ vorbildlich gewesene Hans v. Bülows erinnert, den aber Rosenthal an Schönheit und Fülle des Anschlages ohne Frage überragt. Noch mehr trat letzteres in der von Rosenthal weiter gespielten H moll-Sonate Chopins hervor (mit wunderbarem Heraussingen des ergreifenden Largos), welcher er dann noch — zum Entzücken des Publikums — eine ganze Reihe anderer Stücke des ihm (als geborenem Lemberger und einst persönlichem Schüler des Chopin-Schülers Mikuli) besonders wahlverwandten polnischen Tonpoeten folgen ließ. So den Cis moll-Walzer (diesen allerdings sehr frei mit fast völliger Verwischung des Tanzcharakters aufgefaßt), dann jenen in As dur Op. 42 (wo sich zwei- und dreiteiliger Takt um die Wette streiten), drei große Etüden und endlich als Zugabe einen „Chant polonais" in der glänzenden Konzertbearbeitung Liszts, mit der vor etwa 30 Jahren hier ein Schüler Liszts, der seither heimgegangene Alfred Reisenauer, geradezu Furore gemacht hatte. In Rosenthals Konzert bildete die Chopin-Übertragung Liszts nur den harmonischen Übergang zu Originalwerken von Liszt, wobei er mit dem (wieder etwas fremdartig aber interessant aufgefaßten, sehr langsam gespielten) poetischen Notturno „An lac de Wallenstatt" (aus den Années de pélrinage) begann, um dann in der zweiten „Ungarischen Rhapsodie" mit schier unerhörter Bravour alle Dämonen des Instrumentes zu entfesseln. Gerade diese zweite Rhapsodie erscheint in Wien so abgespielt, daß sie von Unberufenen kaum mehr anzuhören ist. Aber wie Rosenthal das Stück anpackte, da fesselte und imponierte es wie eine glanzvollste Novität und schien wirklich Anton Rubinstein oder Liszt selbst in eines jeden gefeiertster Virtuosenzeit wieder aufgelebt. Daß dabei Rosenthal in dieser phänomenalen Kraft- und Bravourleistung nicht einen Augenblick den denkenden Künstler vermissen ließ, gereichte ihm noch zu besonderer Ehre. In mir hinterließ dieses ganze Konzert unvergleichliche Klaviereindrücke, technisch wie geistig wohl die Spitze des diesfalls bisher Erreichten bedeutend.

Am letzten (achten) Sinfonieabend des Nedbalschen Tonkünstlerorchesters (6. April) spielte Alfred Grünfeld einmal wieder Mozarts herrliches D moll-Konzert, offenbar eins seiner Lieblingswerke, von dem ihm aber eigentlich doch nur die reizende Romanze des Mittelsatzes so recht „liegt". Die interpretierte er auch diesmal ganz bezaubernd, mit feinfühligster Rückleitung von dem leidenschaftlichen Mittelteil in G moll zum anfänglichen B dur. In den Ecksätzen erschien natürlich auch alles technisch einwandfrei, aber mitunter etwas spröde, trocken, besonders im Forte und Fortissimo. Die sehr komplizierte und langwierige Kadenz im ersten Satz war wohl von ihm selbst. Daß er im Finale wegen eines Gedächtnisfehlers abbrechen mußte und erst aus den nicht gleich zur Hand gehabten Noten weiterspielen konnte, hat niemand tragisch genommen. Im Gegenteil hat man nach Schluß dem erklärten Lieblingspianisten der Wiener um so stürmischer applaudiert. Vor dem Mozartschen Konzert bot uns Nedbal eine besonders im Finale schneidigst herausgearbeitete Aufführung der Beethovenschen „Siebenten" — für die er nach Fug und Recht mit einem Lorbeerkranz bedacht wurde — und eine recht beifällig aufgenommene Novität des jungen Wiener Komponisten Siegfried Drescher, betitelt „Fantastisches Stück" (D dur) in

Uraufführung. Es ist diesem Werk als Motto ein bedeutsames Zitat aus Hauptmanns „Michael Kramer" vorgesetzt (auf den tragischen Ernst des Lebens anspielend, daher für die Jetztzeit leider nur zu aktuell). Das Stück hat — angeblich — Sonatenform, an Stelle der Durchführung steht aber ein freier Fantasiesatz. Die melodische Erfindung (mit einem leichten Stich ins Brahmssche) weist auf den einen der beiden Kompositionslehrer des 24jährigen Kunstnovizen, den vorwiegend konservativen Robert Fuchs, die Harmonisierung, Modulation und eine quasi Mahlersches und Straußsches Orchester verlangende Instrumentierung aber weit mehr auf den anderen, den hypermodernen Sezessionisten Franz Schreker. Das Publikum schien die Novität hauptsächlich nur als gelungene Orchesterstudie zu interessieren, bei der man aber nicht etwa auf ein Rivalisieren mit dem weit reiferen, obgleich 5 Jahre jüngeren Korngold denken darf. Immerhin wurde Siegfried Drescher der wohl auf einen stattlichen persönlichen Anhang zählen mag, mehrmals freundlich gerufen. Goldmarks in Wien oft gehörte und besonders beliebte, wirklich „frühlingsfrische" Ouvertüre „Im Frühling" (mit ihren auffallenden, aber gar nicht störenden Anklängen an Mendelssohns A dur-Sinfonie und Wagners „Siegfried") machte für den ganzen Nedbal-Zyklus einen erquicklichen Schluß.

Als würdige Einleitung zu den geistlichen Musikaufführungen der Karwoche brachte das zweite Chorkonzert des Wiener Konzertvereins am 15. April abends J. S. Bachs „Hohe Messe" in Hmoll. Es war die erste Aufführung des Riesenwerkes, die hier im großen Konzerthaussaale stattfand (alle früheren hatte man im alten großen Musikvereinssaale geboten), und die vorzügliche akustische Eignung des neugewählten Raumes gerade für solche grandiose Chorwerke mit Orchester (im Gegensatz zu der weniger günstigen für reine Instrumentalkompositionen) offenbarte sich diesmal wieder (wie heuer auch schon bei Brahms' „Deutschem Requiem") in erfreulichster, ja überwältigender Weise. Besonders, da einer der berufensten Bach-Interpreten der Gegenwart, Prof. Siegfried Ochs aus Berlin, das Ganze mit der von ihm bereits durch viele Kantatenaufführungen bewährten schneidigen Energie und zugleich Feinfühligkeit leitete, alles in wochenlangen Proben sorgfältigst einstudiert war und auch die Soli (Bella Alten: Sopran, Kona K. Durigo: Alt, H. Wormsbaecher: Tenor, A. Stephani: Bariton) in den rechten Händen lagen. Den Schwerpunkt bildeten aber doch die grandiosen Chornummern im Gloria, Credo Sanctus: so glänzend, mit so gewaltigen dynamischen Steigerungen, immer zu der denkbar erhabensten Klimax führend, hatte man sie eigentlich in Wien noch nie gehört. Daher sich denn auch der begeisterte Beifall schon in der Mitte des Konzertes nicht zurückhalten ließ, während man sich sonst denselben bei ähnlichen Aufführungen erst für den eigentlichen Schluß aufsparte. Tiefst ergreifend wirkte natürlich auch wieder das Crucifixus mit der die erreichte Grabesruhe des Heilandes so einzig genial illustrierenden (durch harmoniefremde Töne gehenden) Schlußmodulation Emoll-Gdur, worauf dann im „Et resurrexit" das Wunder der Auferstehung in überschäumendem Jubel der Stimmen und Instrumente als denkbar größter Gegensatz wie ein wirkliches musikalisches Wunder einschlägt und fasziniert . . .

Ehre allen Ausführenden dieses uns unvergeßlich bleibenden Chorkonzertes — nachträglich seien unter diesen noch Prof. R. Dittrich als Vertreter des Orgelparts und Konzertmeister K. Beela als Sologeiger genannt —, Ehre aber auch unserem Wiener Publikum, das sich in Bach eingelebt, wie man es dereinst von den leichtfertigen Donauphäaken gar nicht für möglich gehalten hätte: schon seit Wochen waren im vorhinein für Generalprobe und Aufführung der „Hohen Messe" alle Sitze vergriffen und mußten viele Bewerber um solche zurückgewiesen werden. In dieser Hinsicht scheint gerade der furchtbare Krieg bei uns förmlich erzieherisch gewirkt zu haben: gerade die ernstesten, tiefsinnigsten Kunstwerke üben die größte Anziehungskraft.

Seit Jahren ist es bei uns üblich, den Kardienstag in je einem außerordentlichen Gesellschaftskonzert mit einer der beiden großen Passionsmusiken von J. S. Bach zu feiern: der nach Johannes oder Matthäus. Heuer — am 18. April — kam die letztgenannte an die Reihe, und die in Chor und Orchester sorgfältigst vorbereitete Aufführung stand auf gewohnter Höhe, obwohl wegen Unpäßlichkeit nicht der ständige Leiter der Gesellschaftskonzerte F. Schalk (der bei uns vor allem Bach „populär" gemacht) dirigierte, sondern ein jüngerer, immerhin sehr tüchtiger Stellvertreter, Herr Rudolf Nilius. Über das Zeitmaß und manchen Akzent konnte man hie und da anderer Meinung sein, die entscheidende, tief ethische Wirkung war doch überall da. Unter den Solisten sind am meisten Frau Foerstel-Links (Sopran) und Paul Bender (Baß-Bariton) zu rühmen. Doch fand sich auch Frau Färber-Strasser ganz gut in die schöne Altpartie und der Tenorist Wormsbaecher in die schwierige rezitativische des Evangelisten, wobei er sich freilich oft nur mit dem Falsett helfen konnte. Als Orchester jenes der „Tonkünstler", vor der Orgel Prof. Dittrich, beide natürlich völlig einwandfrei. Und wie zwei Tage vorher bei der „Hohen Messe" Generalprobe und Aufführung ausverkauft und das andachtsvoll lauschende Publikum ausharrend bis zum letzten Bogenstrich. Das leichtlebige Wien ist gerade jetzt in der schweren Kriegszeit eine rechte Bach-Stadt geworden, wie man es noch vor 20 Jahren hier einfach für unmöglich gehalten hätte.

Rundschau

Oper

Berlin Zur Osterzeit gab man im Charlottenburger Deutschen Opernhause wieder mehrere Vorstellungen von Wagners Parsifal. Sie begannen um 7 Uhr und währten bis nach 1/2 12 Uhr, da das Werk ohne Striche aufgeführt wurde. Das Haus war jedesmal dicht besetzt, und das Publikum so „heilig" gestimmt, daß es kaum am Schlusse zu applaudieren wagte, was zu meiner Zeit selbst in Bayreuth nicht verpönt war. Ich fand die von mir besuchte Vorstellung selbständig und in manchen Punkten sehr glücklich vom nachwagnerschen Bayreuth emanzipiert. Das war sowohl der szenischen Leitung Direktor Hartmanns wie der musikalischen Kapellmeister Mörikes zu verdanken. Die Wandeldekoration, die auch in Bayreuth nie auf die Höhe des dichterischen Verlangens zu bringen war, hatte man lieber ganz unterlassen, und dem Publikum gelang die Ausdeutung der entsprechenden Zwischenmusiken auch ohne das dazugehörige szenische Bild. Klingsors Zaubergarten, der uns in Bayreuth schon 1882 durch seine Unnatur auffiel, gewährte hier einen ungleich poetischeren Anblick, eben weil man dem Zuviel ausgewichen war. Die Vorgänge spielten sich unter einem Märchenwunderbaume ab, der die ganze Bühne beherrschte. Dagegen stand der kuppellose Gralstempel dem Bayreuther Bilde nach. Bezüglich der Gewandung der Ritter hatte man auf die Wagnersche Uridee der weißen Mäntel zurückgegriffen. Daß man da in Bayreuth später, lediglich aus „malerischen" Gründen, Rot mit Blau substituierte, ließ die Symbolik des Weiß verkennen, die auf die Seelenreinheit deutet. Verkörpert man doch auch den heiligen Geist in einer weißen und nicht in einer farbigen Taube! Endlich gefielen auch die Bühnenfiguren wieder durch eine natürliche Aktion, dermalen die nach Wagners Heimgange in Bayreuth eingeführten automatenhaften Zählschritte fallen gelassen waren. Musikalisch erfreute mich zunächst die Wahr-

nehmung der Rückkehr zu dem echten Wagnerschen Tempo, das wir 1882 und die nächsten Jahre nach dem Tode des Meisters in Bayreuth hörten, dann aber sich in endlose Dehnungen verlieren sahen. Das Orchester war seiner schweren Aufgabe vollauf gewachsen. Seinem Klange konnte man unmöglich die Bayreuther Schönheit und Ausgeglichenheit zumuten, weil Wagner bei der Instrumentation wohl sicher mit der Bayreuther Lage gerechnet hat. Er, der Großmeister des wirklich schönen Instrumentalsatzes, würde manche Blechbläserstellen für ein normales, unverdecktes Orchester kaum so gesetzt haben, wie es in der Parsifalpartitur geschehen ist. Dasselbe gilt von bestimmten Klangmischungen. Rühmenswert war, daß im Deutschen Opernhause der Orchesterklang nie die Singstimmen deckte. Sie waren stets obenauf und dank der guten Aussprache der Sänger auch im Wortlaute verständlich. Nur gewisse Stellen der Kuppelchöre erschienen beeinträchtigt, und vom Schlußspruche hörte ich überhaupt nichts. Im übrigen waren die so schweren und anstrengenden Chöre von Chordirektor Leschke gut und sicher einstudiert. Die Männerstimmen klangen aber müde und abgearbeitet, was innerhalb eines regulären Opernbetriebes kaum anders zu erwarten war. Höchst Lobenswertes wurde von den Solodarstellern geleistet. So hatten wir in Paul Hansen einen Parsifal, dessen schöne Stimme gleichen Schritt hielt mit der schauspielerischen Durchdringung der Rolle. Ganz Außerordentliches leistete der stimmenmächtige Robert Blaß als Gurnemanz. Man übertreibt wohl kaum, wenn man ihn in die erste Reihe der Vertreter dieser großen Rolle stellt. Henriette Gottlieb sang die Kundry. Gesanglich wie schauspielerisch ebenfalls ersten Ranges, hielt sie sich gleichwohl von den Übertreibungen, zu denen diese gefährliche Rolle leicht verleiten kann, fern und machte die sonderbare Gestalt glaubhaft. Ob sie durch ihre imposante äußere Erscheinung dafür direkt prädisponiert sei, das wäre ja eine andere Frage. Als Amfortas war Julius Roether eine edle, Teilnahme erweckende Figur, deren Wesen durch eine schöne Stimme gehoben wurde. Weiter sei noch Eduard Kandls als Klingsors gedacht und der rühmlichen Tatsache, daß die Partien der sechs Soloblumenmädchen mit den besten Kräften besetzt waren. Summarisch geurteilt, muß man die Vorstellung als eine hinstellen, der Wagner wohl sein Placet gegeben hätte. Sie hätte ihm den großen Unterschied zwischen der Opernbühne unserer Tage und der jener Zeit gezeigt, da er sein Lebenswerk begann, und bewiesen, daß letzteres nicht vergeblich gewesen war. Was nun aber den Parsifal selber betrifft, so werde ich durch jede von mir besuchte Vorstellung in meiner alten Meinung bestärkt, daß er an sich zwar ein hehres Kunstwerk, in der Reihe der andern Wagnerschen Hauptdramen aber eine Dekadenz bedeutet. Mögen sich Pietisten an ihm erbauen und christlich-orientische Schwärmer sich an seinem Wesen laben: ich als Deutscher halte es mit den germanisch-heidnischen Nibelungen, mit Tristan und den Meistersingern.

Bruno Schrader

Konzerte

Altenburg Außer einigen Wohltätigkeitskonzerten mit teils rühmlichen, teils unbekannten Namen blieb im letzten Winter die Konzerttätigkeit der hiesigen musikalischen Vereinigungen im wesentlichen auf die vier Abonnementkonzerte der Herzogl. Hofkapelle beschränkt. Wenn es Herrn Hofkapellmeister Groß mitunter schwer wurde, die durch den Krieg entstandenen Lücken im verstärkten Konzertorchester vollwertig auszufüllen, so kann nur um so ehrender anerkannt werden, daß trotzdem manche achtbare künstlerische Tat vollbracht wurde. Nach Gelungenheit der Aufführungen standen obenan Faust-Sinfonie von Fr. Liszt und neunte Sinfonie von Beethoven (letztere unter Mitwirkung hiesiger Solisten, der Hofopernsängerinnen Frl. Bodenstein und Kammersängerin Frl. v. Neudegg und der Hofopernsänger Herren Moscow und Faßbinder). Durch das liebevolle Eindringen und Auslegen einzelner Werke moderner Komponisten, wie Fr. Liszts Episoden aus Lenaus Faust und R. Strauß' Don Juan, gab sich Herr Hofkapellmeister Groß als fortschrittlichen Musiker im besten Sinne zu erkennen. Die örtlichen Neuheiten, Konzert Op. 111 D moll für Violine von H. Sitt (unter Leitung des Komponisten) und Konzert Op. 8 F moll für Klavier von Theodor Blumer, fanden beide starken Beifall. Von den auswärtigen Solisten erweckten mit ihrer Kunst besonderes Interesse: Kammersängerin Frau Rüsche-Endorf aus Leipzig, Herr Rob. Hutt vom Opernhaus zu Frankfurt a. M., der Cellist Herr Prof. Grützmacher aus Köln, die Pianisten Herren Th. Blumer aus Dresden und Prof. W. Petzet aus Berlin.

E. Rödger

Berlin Die Matthäus-Passion der Berliner Singakademie unter Leitung von Professor Schumann füllte am Palmsonntag die Garnisonkirche bis auf den letzen Platzt. Den ausgezeichneten Leistungen von Chor und Orchester standen die der Solisten nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Nur Frau Lula Mysz-Gmeiner war eine wirklich würdige Vertreterin der Altpartie, der Evangelist Richard Fischers und Hjalmar Arlberg als Jesus waren nicht von jener überragenden Bedeutung, wie sie die Komposition erheischt. Eva Leßmann verdirbt nichts, aber sie reißt auch nicht fort. Um die kleinen Partien bemühten sich Felix Lederer-Prina und Felix Reuter.

Eva Katharina Lißmann, eine unserer vornehmsten Sängerinnen, hat ihre Programme bisher immer dadurch reizvoll zu gestalten gewußt, daß sie selten gehörte Lieder mit der ihr eigenen technischen wie künstlerischen Vollendung zu Gehör brachte. An ihrem zweiten Liederabend folgte sie dem Zuge der Zeit, indem sie sich für moderne Kompositionen, zum Teil Manuskriptlieder einsetzte. Eduard Erdmann, einem jugendlichen, selbstbegleitenden Komponisten, geschah der Vorzug, fünf seiner Vertonungen vorbildlich vorgetragen zu hören. Daß sie keinen Erfolg hatten (inneren Erfolg, an lärmendem Zuspruch des Publikums fehlte es nicht), lag also nicht an der Interpretin. Ist es denn möglich, diese zusammengequälten Tonfolgen Melodie zu nennen, und sollte das wirklich das Resultat deutscher Liederlyrik sein, des vielleicht köstlichsten künstlerischen Nationalschatzes unseres Volkes? Mit kecker Hand greift der junge Herr Erdmann in die moderne Poesie hinein: Stefan George, Rainer Maria Rilke, Arno Holz, alles wundervolle Gedichte, die nur durch die Vertonung leider nicht gewinnen. Schlimm wurde Nietzsche mitgespielt, auch er gehörte zu den Auserwählten. Sein träumerisches Gedicht „Venedig" klingt aus in der Frage „hörte jemand mir zu?" Darauf erfolgte die prompte Antwort Detlev v. Liliencrons: „zwei Kühe, Hahn und Hühner, von wunderbarem Düngerwühlen träumend", ein prachtvoll derbes, stark tendenziöses Gedicht, aber doch kein singbares Lied. Der zweite Moderne des Abends, Heinz Thießen, steht auf höherer Stufe. Mit Dehmels Frühlingskasper ist ihm ein originelles Stück gelungen, frei von gewaltsamem Wollen und der Sucht nach Ungewöhnlichem ist er leider auch nicht. Derartiges hat Franz Schubert sicher nicht beschwert, als er sein himmlisches, frühlingsfrohes Lied im Grünen erfand, mit dem die Konzertgeberin ihren Abend schloß und das mit all dem Krampfhaften, Unliedhaften aussöhnte.

K. Schurzmann

Noten am Rande

Tschaikowskys Nachlaß. Wie der „Nowoje Wremja" aus Moskau geschrieben wird, ist der Inhalt eines Koffers, der den Nachlaß Tschaikowskys enthielt, bekannt geworden. Der Koffer war im Besitz des Bruders Tschaikowskys gewesen, der ihn während der Unruhen im Jahre 1905 nach Moskau gebracht hatte. Nach dem Tode des Bruders war der Koffer in den Besitz der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft übergegangen. Unter den vorgefundenen Manuskripten ist eine Schülerarbeit Tschaikowskys bemerkenswert: ein Orchesterwerk mit Chor, das eine Bearbeitung des Schillerschen „An die Freude" darstellt. Zahlreiche Textbücher wurden vorgefunden, darunter

das zu „Pik Dame". Am interessantesten ist wohl der nie zur Ausführung gelangte Entwurf zu einer Sinfonie „Das Leben". Diese Sinfonie sollte in vier Teile zerfallen: das Erwachen des Liebesgefühls, die Liebe, die Enttäuschung und schließlich der Tod. Die Sichtung des Nachlasses hat u. a. auch ergeben, daß der im Jahre 1878 herausgekommene Marsch „Freiwillige Flotte", als dessen Komponist ein gewisser P. Sinopow gezeichnet hatte, Tschaikowsky zum Verfasser gehabt hat.

Kreuz und Quer

Dresden. Die Kantoren und Organisten von Dresden-Stadt haben sich in ihrer letzten Versammlung mit einer Reihe wirtschaftlicher Fragen befaßt. Im Anschluß an die Bestrebungen der Wirtschaftlichen Vereinigung konzertierender Künstler (W. V. K. K) wurde einstimmig beschlossen, für nachgesuchte Vorsinge- oder Vorspielproben und Stimmprüfungen von Solisten von jetzt ab einen einheitlich festgesetzten Betrag zu erheben, der sich bei Abgabe schriftlicher Begutachtung entsprechend erhöht.

Genua. „Mameli", eine neue Oper von R. Leoncavallo, gelangte im Teatro Carlo Felice in Genua erstmalig zur Aufführung. Die Oper behandelt eine patriotische Episode aus der Belagerung Roms im Jahre 1849. Der äußere Erfolg war laut, doch meinen die Zeitungen, daß die Oper einen Dauererfolg nicht verspreche.

Wien. Rezniceks neues Chorwerk „In Memoriam" für zwei Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel, das dem Andenken gefallener Helden gewidmet ist, wurde vor einigen Tagen durch den philharmonischen Chor in Wien unter Leitung von Franz Schreker zur Erstaufführung gebracht. Das Werk übte tiefe Wirkung und fand stürmischen Beifall, für den der Komponist unzählige Male persönlich zu danken hatte.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 20

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 18. Mai 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ist der Kreis der Konsonanzen nur historisch oder a priori geschlossen?

Von **Dr. Max Arend**

Versuche, die Grenzen der Konsonanzen zu erweitern, also Dissonanzen als Konsonanzen zu behandeln, sind seit langer Zeit und immer wieder gemacht worden. Man denke an den Ton i, an Schumanns Schluß-Septime, an gewisse Bildungen unserer zeitgenössischen Tonsetzer (Debussy). Dabei wird oft mit dem Gedanken an eine Entwicklungsfähigkeit des Ohres gearbeitet. Der Unterschied zwischen Konsonanzen und Dissonanzen scheint in geringerer oder größerer Kompliziertheit der Tonbeziehungen zu liegen. Wenn das Ohr „unbegrenzt entwicklungsfähig“ ist, warum sollte es nicht allmählich kompliziertere Tonbeziehungen für einfach halten und so zu einer immer weiter ausgedehnten Zahl von Konsonanzen gelangen?

Es fragt sich jedoch, ob der Ausgangspunkt dieses Gedankens richtig ist, daß nämlich die Dissonanz sich von der Konsonanz nur durch die größere Kompliziertheit der Tonbeziehungen, also dem Grade nach, unterscheide, ob nicht vielmehr ein unüberbrückbarer Artunterschied vorliegt.

Innerhalb der Konsonanzen nimmt eine Sonderstellung die Oktave ein. Sie ist das Verhältnis der harmonischen Identität bei melodischer Verschiedenheit. Worin die (harmonische) Identität bei Verschiedenheit der Tonhöhe eigentlich liegen kann und liegt, ist ein Geheimnis. Mathematisch ist das Verhältnis 2:1, das den Schwingungszahlen der Oktave entspricht, nicht das der Identität, sondern das der Verschiedenheit, der beiden ersten und einfachsten Primzahlen. 3 : 1, 5 : 1, 7 : 1 usw. sind mathematisch ebenfalls Verhältnisse der Verschiedenheit und unterscheiden sich nur gradweise durch die wachsende Entfernung der Primzahlen von dem Verhältnis 2 : 1. In der Musik aber stellt 3 : 1 die Quint, 5 : 1 die Terz dar und wird das Verhältnis 7 : 1 überhaupt nicht mehr als solches verstanden, sondern mit dem Verhältnis der zweiten Unterquint zur Prim identifiziert, also nicht mehr als einfaches, sondern als zusammengesetztes Verhältnis, als Dissonanz, empfunden. Die natürliche Septime, den Ton i, als Konsonanz versteht unser Ohr nicht, auch wenn er vom Naturhorn in voller Reinheit geblasen wird. Wir können in der Harmonie nur die Zahlen 2, 3 und 5 verstehen.

Doch wurde mit diesem vorläufigen Ausblick unser nächster Gegenstand, die Betrachtung des einfachsten Tonverhältnisses, des Oktavverhältnisses, gestört. Daß das Oktavverhältnis ein Rätsel in sich birgt, ein Rätsel, über dessen Charakter sich Hugo Riemann einmal treffend geäußert hat, geht besonders deutlich hervor aus der Tatsache, daß auch die Zusammensetzung mehrerer Oktaven immer noch keine Dissonanz ergibt, wie sonst sofort unweigerlich jede Zusammensetzung von einfachen Tonbeziehungen (2 Quinten übereinander usw.), sondern daß nach wie vor jene mystische Identität vorliegt. Nicht nur 2 ist harmonisch gleich 1, sondern auch die Potenzen von 2, also 2^2, 2^3, 2^4 usw. und nach der Tiefe die Quotienten $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2^2}$, $\frac{1}{2^3}$, $\frac{1}{2^4}$ usw. Diese Funktion der Identität birgt für die Harmonik die Vereinfachung, daß alle harmonischen Beziehungen, die überhaupt möglich sind, in den engen Raum einer einzigen Oktave zusammengedrängt werden.

Viel zitiert wird von den Akustikern die merkwürdige Lehre, die Euler in seinem „Tentamen novae theoriae musicae“ vorträgt, daß nämlich die Zusammenstellung mehrer Oktaven ($1 : 2 : 2^2$) zu den Dissonanzen zu rechnen sei. Euler folgert dies konsequent aus den Zahlen, denn sonst ist jede Zusammensetzung derselben Tonbeziehung eine Dissonanz ($1 : 3 : 3^2$). Es ist aber eine Entscheidung, die offensichtlich gegen die Stimme des musikalischen Ohres gefällt ist, um eine Konsequenz in der Natur zu statuieren, die eben gerade fehlt, eine Entscheidung, die als offensichtlicher Nonsens eben wegen der konstruktiven Konsequenz, die ihn erzeugt, und der mathematischen Größe seines Autors ein interessantes Paradoxon darstellt, ein Paradoxon aber ohne Wert.

Vor aller Harmonik steht also die Oktave. Sie gibt uns die Möglichkeit, harmonisch das Gleiche in verschiedener Tonhöhenlage zu bringen. Sie bildet die Eingangspforte zur eigentlichen Harmonik.

Nachdem wir durch diese Pforte eingetreten sind, finden wir die beiden Verhältnisse 1 : 3 und 1 : 5 (reine Quint und große Terz) als die sogenannten Konsonanzen. Das Zusammenklingen der Prim, der reinen Quint und der großen Terz ergibt bekanntlich den konsonierenden Akkord, nämlich — nach oben — den Durdreiklang oder — nach unten — den Molldreiklang. Konsonierend sind also nach der Zusammenstellung der

populären Harmonielehren reine Quint und reine Quart (= Unterquint), große Terz, kleine Sept (große Terz nach unten), große Sept (Verhältnis des Quinttons zum Terzton) und kleine Terz (dasselbe nach unten).

Wenn die Harmonielehre einen Unterschied zwischen vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen macht, so liegt diesem Unterschied die Empfindung zugrunde, daß die Terz der Prim fernersteht als die Quint, und daß deshalb die auf dem Verhältnis 1 : 5 beruhenden Konsonanzen dem Grunde nach komplizierter sind als die auf dem Verhältnis 1 : 3 beruhenden. Daß dabei die Oktave mit zu den vollkommenen Konsonanzen gezählt zu werden pflegt, während sie sich der Art nach von ihnen unterscheidet, beruht auf einem Mangel ausreichenden Eindringens in den Stoff, übrigens auch auf der Tatsache, daß die eigenartige Hohlheit des Quintintervalls in der ästhetischen Wirkung der Oktave recht nahesteht, der Terz aber außerordentlich fern. Die einfachste Konsonanz, die Quint, ist dem Primton in der ästhetischen Wirkung noch so nahe, daß wir bei naiven Menschen oft beobachten können, daß eine Melodie anstatt im Unisono oder der Oktave in der Ober- oder Unterquint intoniert oder mitgesungen wird. Wir wissen aus der Geschichte der Mehrstimmigkeit, welche Bedeutung die Quintverdoppelung der Melodie gehabt hat. Wenn aber die Quart hier und da unter die Dissonanzen gezählt wird, so liegt dieser Einordnung nicht die Natur des Unterquint-Intervalls zugrunde, sondern eine häufig auftretende Vorhaltwirkung, die im Quartsextakkord eine Dissonanz in scheinkonsonantem Gewande enthält. Nun ist aber g, c, e nicht deshalb von dissonierender Wirkung, weil die Quart eine Dissonanz wäre, sondern weil dieser Zusammenklang unter Umständen auftritt, unter denen c als Vorhalt zu h und e als Vorhalt zu d, also c innerhalb des G dur-Dreiklangs, in die Vorstellung tritt. Diese Dinge warf eine empirische und auf wissenschaftliche Durchdringung des Stoffes verzichtende Harmonielehre durcheinander, wenn sie die konsonante Natur der Quart bezweifelte oder in Abrede stellte.

Der Ausgangspunkt von Moritz Hauptmanns „Natur der Harmonik und Metrik", daß es nämlich nur zwei direkt verständliche Intervalle gebe, die reine Quint und die große Terz, führt uns zum Begriff der Dissonanz als indirekt verständlichem Intervalle: Quint der Quint, Terz der Quint, Terz der Terz usw. Es ist leicht, alle überhaupt möglichen Dissonanzen auf eine kurze mathematische Formel zu bringen. Durch Häufung des Quintintervalls erlangt man nach oben die Beziehungen (1 zu) 3^2 oder 3^3 oder 3^4 usw., sagen wir 3^x, wobei x variabel ist, aber nur die Zahlen der natürlichen Zahlenreihe von 2 an darstellt; übrigens wird die Grenze etwa bei 3^4 liegen, und selbst dieses wird in der Regel — wegen der Übereinstimmnng bei unserer gleichschwebenden Temperatur — mit dem Terzton (5) identifiziert werden. Rein akustisch verhält sich die vierte Quint zur Terz in der entsprechenden Oktavlage wie 81 : 80 ($3^4 : 5 \cdot 2^4$). Nach unten entsprechen $\frac{1}{3^2}$, $\frac{1}{3^3}$, $\frac{1}{3^4}$ oder $\frac{1}{3^x}$, wobei x dieselbe Bedeutung wie vorher hat. Ebenso gewinnt man aus dem Terzintervall die Dissonanzen 5^x, und $\frac{1}{5^x}$ — x heißt dasselbe wie vorher. Die Verbindung beider Intervalle ergibt 1) $3 \cdot 5$ oder $\frac{1}{3 \cdot 5}$ — wobei 3 und 5 beide mit dem Exponenten 1 auftreten — 2) $3^x \cdot 5$, $3 \cdot 5^x$, $3^x \cdot 5^x$ oder nach unten $\frac{1}{3^x \cdot 5}$, $\frac{1}{3 \cdot 5^x}$ $\frac{1}{3^x \cdot 5^x}$ — wobei 3 oder 5, oder aber 3 und 5 mit höheren Exponenten auftreten.

Eine nähere Darlegung, Einordnung, ästhetische Analyse der verschiedenen Dissonanzen würde hier selbstverständlich viel zu weit führen. Für unsere Betrachtung genügt die Formel, denn wir sehen, daß als Dissonanzen, kurz gesagt, Kombinationen des Terz- und des Quintintervalls erscheinen.

Wir finden also zwischen Konsonanzen und Dissonanzen den Unterschied, daß die Konsonanz das Terz- oder Quintverhältnis darstellt, die Dissonanz dagegen die Quint oder Terz einer Quint oder Terz. Sind die Konsonanzen dem Primton im ersten Grade verwandt, als Eltern oder Kinder, so sind die Dissonanzen die Kindeskinder oder Vorfahren der Eltern.

Das ist, wie man sieht, ein Artunterschied, der nie überbrückbar ist. Die Dissonanz hat zum Primton keine (direkte) Beziehung, sie ist verständlich nur durch einen Mittelston.

Sollte der Kreis der Konsonanzen der Erweiterung fähig sein, so müßte dies offenbar auf dem Wege geschehen, daß nach dem Terzton der Septton (1 : 7), die Undezime (1 : 11) usw. direkt verständlich aufträte. In der Tat finden wir gewisse musikalische und akustische Erscheinungen, die den Beziehungen 1 : 7, 1 : 11 usw. einen einigermaßen bevorzugten Rang anweisen. Schon die Tatsache, daß der 7. Oberton mit der Prim klingt, also wirklich tönt, verschafft ihm einen gewissen Rang unter den Dissonanzen, nämlich die Stellung des leichtest verständlichen Dissonanztones. Aber stets wird das Verhältnis 1 : 7 durch die Ökonomie unserer Tonvorstellungen umgedeutet in das Verhältnis $\frac{1}{3^2}$ (zweite Unterquint in entsprechender Oktavlage). Es wird also 64 = 63 infolge der gleichschwebenden Temperatur gesetzt, ein Unterschied, den das Ohr hören und nach Belieben überhören kann. Wenn zum C dur-Dreiklang der Ton b tritt, so erscheint er stets als Vertreter der Unterquintseite von F, so daß die Zusammenfassung von Ober- und Unterquintseite nach dem F-Dreiklang als Mittelpunkt weist. Es ist unmöglich, das b so zu empfinden, daß der C-Dreiklang dabei als Mittelpunkt auftritt. Aber dieser schöne 7. Oberton verschafft uns das ästhetische Vergnügen, daß wir uns an seinem Wohlklang freuen, daß wir bei einem langhallenden reinen b des Naturhornes die Reinheit der Beziehung 1 : 63 als sinnlichen Reiz empfinden, während wir doch mit unerbittlicher Folgerichtigkeit 1 : 64 denken.

Ähnlich, jedoch weit schwächer wirkt die Undezime, also ein zwischen f und fis liegender Ton in C dur, oder noch entferntere Obertöne. Stets gilt das Entsprechende für die Beziehungen nach unten. Die Ausdrucksgewalt des Unterseptimenakkords (Molldreiklangs mit Unterseptime, also fis a c e in E moll) kann uns Wagners Tristan zeigen. Hierher gehört auch noch eine andere Erscheinung, die bisher überhaupt noch nicht beobachtet worden zu sein scheint, obwohl sie gerade durch

das Tristanvorspiel so stark in den Vordergrund geschoben ist: daß nämlich kompliziertere und komplizierteste Dissonanzen gerne den Wohlklang der einfachsten Dissonanz, des Dominantseptakkordes oder in Moll des Unterseptakkordes der Unterdominante, aufsuchen, also zwar nicht in scheinkonsonantem Gewande auftreten (ein Ausdruck Riemanns), aber im Scheingewande einfacher Dissonanzen unter Ausnutzung des hohen physischen Wohlklangs, den der 7. Teilton hat. Was erscheint nicht alles im „Tristan" im Scheingewande des Unterseptimenakkordes!

Finden wir aber auch Erscheinungen, die man als Grenzannäherungen zwischen Konsonanz und Dissonanz ansehen darf, so bleibt doch die Grenze scharf und keineswegs ineinanderfließend. Es ist eben kein Grad unterschied vorhanden, der eine flüssige und verrückbare Grenze zuließe.

Daher werden wir alle Theorien von der Möglichkeit der Erweiterung des Kreises der Konsonanzen verwerfen müssen. Trotz der Entwicklungsfähigkeit des musikalischen Ohres läßt sich mit einer an mathematische Genauigkeit angrenzenden Gewißheit sagen, daß der Kreis der Konsonanzen a priori geschlossen ist, nicht bloß historisch. Wir können als Musiker nur mit den Zahlen 1, 2, 3 und 5 rechnen. Alles darüber Hinausgehende liegt jenseits der Harmonik. Und eigentlich hört unsere Mathematik schon bei der 2 auf. Wir werden nie ergründen, inwiefern diese 2 gleichzeitig (melodisch) etwas anderes ist als die 1 und identisch mit ihr, harmonisch identisch trotz der Verschiedenheit der Tonhöhe. Dem Mathematiker reißt hier die Geduld, und er erklärt die Doppeloktave zur Dissonanz. Vielleicht geht der Musiker den umgekehrten Weg und weist die ganze mathematische Begründung der Harmonielehre aus dem Beginn seiner Harmonik hinaus, soweit sie Begründung sein will oder soll und nicht lediglich eine bequeme Formulierung der Erscheinungen unseres Ohres an die Hand gibt.

Aus dem Dresdener Musikleben

Anfang Mai

An die Spitze dieses Berichtes stellen wir Aufführungen im Königl. Opernhaus, die letzten Sinfoniekonzerte der Generaldirektion der Königl. Hoftheater. Sie brachten wahrhaft Schönes, das reinstes Kunstgenießen gestattete. Zunächst sei Anton Bruckners neunte Sinfonie erwähnt, die mit dem Tedeum aufgeführt wurde. Das ist meist der Fall. Neues über das Werk zu sagen, ist doch wohl im Rahmen dieser Berichte nicht angängig, es hat sich längst durch seine Größe und Tiefe die musikalische Welt erobert, die Sinfonie, die aus seelischen Erlebnissen geflossen und von der geheimnisvollen Macht künstlerischer Schöpfungskraft gestaltet wurde, vielleicht noch mehr als das Tedeum. Kapellmeister Reiner und die Königl. Kapelle sowie der neue Sinfoniekonzertchor, den Karl Pembaur gebildet hat, hatten sich in den Dienst der Aufführung gestellt, die alle Ausführenden, einschließlich des Solistenquartetts (die Damen Schuch und Wolf, die Herren Enderlein und Zottmayr), auf hoher künstlerischer Warte zeigte. Das war auch bei der Aufführung der Sinfonie „Das Lied von der Erde" für eine Tenor- und eine Altstimme und Orchester von Gustav Mahler der Fall. Die nach chinesischen Gedichten umgeschaffenen Lieder von Hans Bethge, in denen der Grundgedanke die Nichtigkeit alles Irdischen ist und wobei nun in Bildern aufgerollt wird, wie diese schmerzliche Einsicht überwunden werden kann, haben sicherlich Mahler tief berührt; denn er hat ihnen eine Musik gegeben, die in den Singstimmen wie der Begleitung und den selbständigen Orchestersätzen, die den Gesang oft unterbrechen, eine Ausdruckskunst von großer Kraft und Schönheit atmet, den Gedanken- und Stimmungsgehalt der Gedichte charakterisiert und wobei das Orchester eine Instrumentation feinsten tonmalerischen Empfindens bewahrt. Wundervoll spielte die Kapelle, und Anka Horvat und Fritz Vogelstrom sangen die Lieder mit schöner Stimme und Ausdrucksfülle. Brahms Tragische Ouvertüre und Beethovens vierte Sinfonie umrahmten Mahlers Werk. Schließlich sei noch des Abends gedacht, an dem sich Gustav Havemann, unser neuer Konzertmeister, Nachfolger Petris, zum erstenmal hören ließ. Er spielte das herrliche, tief angelegte Violinkonzert von Brahms, wie es eben nur der Künstler erfaßt und gestaltet, dem das Virtuose nicht Selbstzweck ist, der viel zu sehr Musiker ist, als daß er den Hauptwert nicht auf das Geistige in der schönen Form legen sollte. Der Schüler Joachims offenbarte einen feinen Sinn und seelisches Empfinden, er suchte nicht den Reiz der Wiedergabe in geistreichelndem Auflösen des Ganzen, sondern der einheitlichen Gestaltung der Größe atmenden Schöpfung.

Die Vereinigung der Musikfreunde hatte sich für ihr zweites Konzert zahlreicher Künstler versichert, da das Orchester einmal ausgeschalten war. Professor Walter Bachmann und Klaviervirtuos Emil Kronke spielten Werke für zwei Klaviere, eine Clementische Sonate, das Concert pathétique von Liszt und zum Schluß eine Suite von Arensky. Beide Künstler offenbarten ein sorgfältiges Zusammenspiel. Konzertmeister Professor Georg Wille trug mit edlem Ton die Bachsche Suite in Ddur für Violoncello-Solo und kleinere Stücke von Mozart und Boccherini vor. Auch die Poesie kam zur Geltung. Die Gräfin Charlotte Rittberg sprach fünf eigene Kriegsgedichte, denen man gute Gedanken und sprachliches Feingefühl nachrühmen darf. Schließlich wirkte noch der Dresdner Madrigalchor unter Otto Winters Leitung mit. Man hörte zunächst Madrigale aus dem 16. Jahrhundert, die durch die klare und reine Ausführung recht eindrucksvoll erklangen. Zuletzt sang der Chor noch drei Chöre a cappella von W. v. Baußnern, die erst im Manuskript vorliegen. Die Werke verraten den denkenden, fein stilisierenden Künstler.

In einem Konzert des Männergesangvereins lernte man die Koloratursängerin Selma Halban-Kurz von der Wiener Hofoper kennen. Sie war bisher noch nicht nach Dresden gekommen, was als sehr bedauerlich empfunden wurde, nachdem man sie gehört hatte. Das war Stimmkultur, da erkannte man eine ausgezeichnete Technik, die keine Schwierigkeiten kennt, eine Klangschönheit, die auch bei Läufern und Trillern nicht abgeschwächt wird, und musikalisches Können wie warme Empfindung. Händel, Mozart, Johann Strauß waren die Hauptnummern, denen noch Lieder folgten. Auch der Männergesangverein trug durch die treffliche Wiedergabe von Volksliedern und ernsteren Chorliedern, darunter ein Gebet mit Orchester von Josef Reiter, sowie durch Vortrag des Straußschen Walzers Wein, Weib und Gesang zum Gelingen des Abends bei.

Der Mozartverein wartete mit der Sinfonie in D dur von Haydn, der letzten der zwölf Londoner Sinfonien, auf, der Herr v. Haken eine sorgfältig ausgeführte Wiedergabe angedeihen ließ. Kammervirtuos Knochenhauer blies ein Fagottkonzert von Mozart mit viel musikalischem Feingefühl, während Frl. Mary Schmid eine Arie aus Mozarts Idomeneo mit stimmlichem Wohllaut und guter Stimmbildung sang. Freude verbreitete der Frauenchor der Martin Luther-Gemeinde mit Chören von Brahms und Thuille.

Ein interessantes Konzert war der Wagner-Abend des bekannten Heldentenors Heinrich Hensel und des Pianisten Dr. Dillmann (München), die Stücke aus dem Nibelungenring, Tristan und Isolde und Parsifal — natürlich am Klavier — boten. Die Künstler ließen glücklicherweise das Unzulängliche solcher Programme ohne Orchester zum Teil vergessen, schon um der

Begeisterung und Stilgröße willen, die beide entwickelten; aber schließlich überkam doch den Zuhörer das Gefühl des Mangelhaften. Nicht unerwähnt sei ein Konzertabend, der die Bezeichnung „Heitere Kunst" trug, der an Abwechslung nichts zu wünschen übrig ließ und bei dem erste Kräfte mitwirkten. Da die Einnahmen notleidenden Musikern zugute kommen sollten, hatte sich die gesamte Kgl. Kapelle zur Mitwirkung bereit erklärt. Sie spielte zwei deutsche Tänze — einen von Mozart, der ihn 1791 für den Wiener Hofball komponiert hat — mit Schwung und Feuer. Der Mittelteil hat die Überschrift „Der Kanarienvogel" wegen der hübschen trillernden Musik, die Flöte und Pikkolo ausführen. Der andere Tanz heißt „Die Schlittenfahrt", wegen des Schellengeläuts und der verwandten Posthörner so benannt, und stammt wahrscheinlich auch von Mozart. Der Orpheus sang mit sauberer Rhythmik einen Trinkerkanon von Mozart, freilich mit anderem Text, als er ursprünglich hatte. Hanns Fischer, unser Lustspielregisseur, plauderte höchst ergötzlich in Poesie und Prosa. Das war ein herzerfrischender Abend.

Der neuverpflichtete Konzertmeister der Königl. Kapelle Gustav Havemann ist an die Stelle des verstorbenen Konzertmeisters Prof. Petri in das vielgerühmte Petriquartett getreten, das sich nun Dresdner Streichquartett der Königl. Kapelle nennt und aus den Herren Havemann, Warwas, Spitzner und Georg Wille besteht. Sein erstes Konzert brachte Beethovens F dur-Quartett, Botho Sigwarts H moll-Quartett und Schuberts D moll-Quartett, bei deren Wiedergabe das gleichmäßige Zusammengehen, die Ausdrucksfeinheiten und der rhythmische Schwung die Hörer erfreuen mußten. Das Werk von Sigwart ist eine feinempfundene, aber in den 4 Sätzen nicht ganz gleiche Arbeit, dessen Scherzo-Satz bei Verwendung böhmischer Melodik einen eigenartigen Charakter besitzt. — Ein Konzert für zwei Violinen gehört zu Ausnahmen, man wird ihm daher, taucht es einmal in der Flut der Konzerte auf, gern besondere Aufmerksamkeit schenken. Die Konzertmeister Fritz Schneider und Erhard Heyden boten ein derartiges Konzert, in dem sie die prächtige C dur-Sonate für 2 Violinen und Klavier von Bach, Christian Sindings Serenade Werk 92 und 3 Silhouetten von Paul Juon Nr. 9 spielten. Beide Geiger wurden im Verein mit Kapellmeister Elsmann am Klavier ihrer Aufgabe gerecht. Abwechslung bot Herr Rains mit Liedern von Wolf und Strauß.

In einer Wohltätigkeitsaufführung des Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten hörte man eine Reihe Kompositionen zum ersten Male. Das philharmonische Orchester spielte zu Beginn ein Tonstück „Am Grabe des Kriegers" von Richard Tauber, der als Hofopernsänger an der Dresdner Hofoper wirkt und sich schon durch feinsinnige Lieder bekannt gemacht hat. Sein Orchesterstück ist ein stimmungsreiches tonmalerisches Werk, in dem Soldatenlieder anklingen, Schlachtenmusik an das Schicksal des Kämpfers gemahnt, die in „Deutschland über alles" übergeht und mit verklärenden Harmonien endet, die andeuten, daß dem Gefallenen die Pforten himmlischer Gefilde sich geöffnet haben. Der Komponist hat hier mit viel musikalischem Feingefühl und einer auf moderne Muster sich stützenden Instrumentationskunst gearbeitet. Sehr interessant waren auch die drei Uraufführungen von Chören. Der Chor Die jungen Regimenter (Gedicht von F. A. Geißler) ist eine warmblütige, schwungvolle Komposition; der Osmanensang von Heinrich Platzbecker (Gedicht von G. Irrgang) offenbart viel charakteristische Feinheiten und bringt tonmalerische Gebilde von Eigenart, die türkische Gebets- und Kampfmusik anstreben; frisch und lebendig wirkt der Chor Schäume Maritza von H. Jüngst. Die Staatseisenbahner sangen noch Zöllners Heldenrequiem und anderes unter Kapellmeister Elsmanns tüchtiger Leitung sehr ausdrucksvoll und schön im Stimmklang. Frl. Susanne Stolz und Konzertmeister Fritz Schneider, der zum ersten Male Tartinis Violinkonzert spielte, trugen zum Erfolg des Abends bei.

Edwin Fischer, der schon früher in Dresden sich hören ließ, gab auch in dieser Spielzeit einen Klavierabend, der bewies, daß der Künstler die Hoffnungen, die man seinerzeit auf ihn gesetzt hat, voll erfüllt. Sein verinnerlichtes Spiel berührte wohltuend. Eine erfolgreiche Helferin des Abends war Frl. Elisabeth Ohlhoff, deren schöne Mezzosopranstimme wirklich erfreute. — Letzthin ließen sich auch Pauer, Ignaz Friedman und Eugen d'Albert in Klavierabenden — letzterer gab seinen 3. Abend — hören. Das sind Namen von zu gutem Klang, als daß man nötig hätte, ihrer Kunst eingehend zu gedenken. G. I.

Musikbriefe

Aus Bremen

Von Prof. Dr. Loose Anfang April

Auch in dem zweiten Kriegswinter hat das Konzertleben hier gegen früher kaum eine Herabminderung erfahren, eher noch eine Bereicherung infolge zahlreicher Veranstaltungen, die wohltätigen Zwecken dienten.

Die Philharmonischen Konzerte konnten in gewohnter Weise durchgeführt werden und fanden den großen Saal der „Union", in den sie nach dem Brande des Künstlervereinshauses verlegt wurden, stets voll besetzt. Die Lücken, die der Krieg in das Philharmonische Orchester gerissen hat, konnten einigermaßen wieder ausgefüllt werden, nur der Philharmonische Chor leidet an Herrenmangel, namentlich im Tenor. Die Programme nehmen in weitgehender Weise auf den Ernst der Zeit, in der wir leben, Rücksicht. Sämtliche Konzerte standen unter der tatkräftigen, zielbewußten und feinfühligen Leitung von Prof. Ernst Wendel.

Das erste Konzert am 19. Oktober 1915 brachte im ersten Teile das erste Requiem (C moll) von Cherubini in einer Darstellung, die dem seelischen Inhalt und der Helldunkelstimmung des monumentalen Werkes in schönster Weise gerecht wurde, im zweiten Schuberts Sinfonie Nr. 7 (C dur) in klarer, fein abgetönter Wiedergabe.

Das Programm des zweiten Konzertes war mehr auf den heiteren Ton gestimmt. M. Regers Op. 100 (Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller), hier vor 5 Jahren zum ersten Male gebracht, erfuhr eine nicht zu übertreffende Wiedergabe, bei welcher die Schwierigkeiten wie spielend überwunden und die wechselnden Stimmungen in den einzelnen Variationen zu klarer Darstellung gelangten. Beethovens siebente Sinfonie (A dur) hinterließ in der straffen, rhythmisch bestimmten und fein abgestimmten Wiedergabe den vorteilhaftesten Eindruck. Zwischen beiden Orchesterwerken spielte der freudig begrüßte, liebenswürdige Beherrscher des Klaviers, Prof. Emil Sauer, sein gelegentlich der Tonkünstlerversammlung hier in Bremen zum ersten Male aufgeführtes erstes Konzert für Klavier und Orchester in E moll. Gibt die Komposition als solche dem ausführenden Künstler etwas an die Hand, das, ohne auf tieferen seelischen Gehalt Anspruch zu machen, durch die Meisterschaft in der Behandlung der Tonsprache, auch im Orchestersatz, gefallen muß, so war Prof. Sauer die geeignete Persönlichkeit, um durch ein technisch vollendetes, Anmut mit Glanz, Kraft und Würde paarendes Spiel die Vorzüge der Komposition in das hellste Licht zu rücken, zumal das Orchester sich in wunderbarer Weise ihm einordnete, um dadurch die Hörer zu nicht enden wollendem Beifall hinzureißen.

Das dritte Konzert war ein Wagner-Abend. Von dem, allerdings von manchen Seiten immer noch bestrittenen Vorrechte, Teile Wagnerscher Musikdramen, losgelöst von der Szene, im Konzertsaale aufzuführen, wurde hier weitgehend Gebrauch gemacht. Außer der Faust-Ouvertüre enthielt der erste Teil des Programms die Trauermusik bei Siegfrieds Tod aus der „Götterdämmerung". Im zweiten Teile aber waren aus „Parsifal" besonders stimmungsvolle Partien zusammengestellt worden, nämlich Vorspiel, Verwandlungsmusik und Abendmahlsszene

mit Amfortas Klage aus dem ersten Akt, Karfreitagszauber und Schluß des dritten Aktes. Die Ausführung seitens des Orchesters stand auf der Höhe, der Philharmonische Chor erfreute durch Frische, Sicherheit und Klangfülle, in der Partie des Amfortas brachte Herr Paul Stiegler vom Bremer Stadttheater, der mit Wohllaut und Wärme der Stimme eine edle Tongebung verband, den leidensvollen Zug zu ergreifender Darstellung, und Herr Willy Boder, gleichfalls vom Stadttheater, verlieh der aus der Ferne erklingenden Stimme des Titurel weiche und edle Töne. Die Aufführung hinterließ daher den besten Eindruck und eine weihevolle Stimmung und erwies damit die Berechtigung, als Ersatz für eine Parsifalaufführung auf der Bühne dann, wenn sich eine solche nicht durchführen läßt, den Parsifal im Konzertsaale zu bringen.

Im vierten Konzerte brachte das Orchester Bruckners fünfte Sinfonie (B dur) in glanzvoller Wiedergabe, ohne daß indessen das Publikum das rechte Verhältnis zu dem eigenartigen Werke finden konnte, sowie Beethovens große Leonoren-Ouvertüre, die zu gewaltiger Wirkung gelangte. In dem Gmoll-Violinkonzert von Bruch hatte ein junger Bremer, Herr Georg Kulenkampff-Post, der schon im vorigen Winter Beweise eines bedeutenden Könnens geliefert hat, Gelegenheit, alle Vorzüge seines Spieles, noble Tongebung, Sicherheit in der Technik, vor allem aber auch die geistige Reife zu zeigen, die den inneren Gehalt dieses so formenschönen Werkes zu vollendeter Darstellung brachte. Stürmischer Beifall rief den jungen Künstler immer wieder hervor und zwang ihn zu einer Zugabe.

Das fünfte Konzert, zehn Tage vor Weihnachten, fand mit Rücksicht auf den Gebrauch der Orgel im Dom statt. Es wurde eingeleitet durch J. S. Bachs bekanntestes Orgelwerk, die D moll-Toccata, das Herr Gottfried Deetjen spielte, und durch vier Bachsche geistliche Lieder, die Frl. Maria Philippi mit wundervoller Tongebung und inniger Beseelung sang. Darauf folgten als Hauptwerk des Abends die drei ersten Teile des Weihnachtsoratoriums von Bach. Da das Werk vor nicht zu langer Zeit hier bereits aufgeführt ist, Orchester und Chor also damit wohlvertraut waren, zeichnete sich die Aufführung durch Sicherheit in der Tongebung und Phrasierung aus. Die Solopartien lagen in den bewährten Händen von Clara Senius-Erler, Maria Philippi und J. v. Raatz-Brockmann. Für die Tenorpartie war Herr Heinrich Kuhlborn neu gewonnen. Durch sein leicht ansprechendes, wohllautendes, frisches Organ und die Wärme des Ausdrucks, womit er ein feines Stilgefühl verband, erwies er sich als einen sehr geeigneten Vertreter des Evangelisten. An der Orgel saß wieder Herr Deetjen, während am Klavier (Cembalo) diesmal Herr Julius Schlotke mit Geschick seines Amtes waltete.

Das Programm des sechsten Konzertes war so aufgestellt, daß eine Einheitlichkeit der Stimmung erzielt wurde. Gustav Mahlers vierte Sinfonie (G dur) und L. van Beethovens achte (F dur), beide ausgezeichnet durch den Charakter behaglicher Zufriedenheit und idyllischer Heiterkeit, standen am Anfange und Schluß. Diese Stimmung wurde von dem Orchester vortrefflich herausgebracht, und Frau Aida Montés-Hölzer vom hiesigen Stadttheater wußte in dem Vortrage der den vierten Satz der Mahlerschen Sinfonie bildenden humorvollen, die Freuden des himmlischen Paradieses schildernden Legende diesen naiven Ton gut zu wahren. Zwischen beiden Sinfonien stellte sich Herr Alex Kropholler, der neugewonnene erste Cellist der Philharmonie, als Solospieler vor. Er hatte dazu das C dur-Konzert von J. Haydn gewählt, dieses Werkchen, das ebenfalls eine sonnig heitere Stimmung widerspiegelt und außerdem den Vorzug hat, daß es der Eigenart des Instrumentes durchaus angepaßt ist. Herr Kropholler zeigte sich als ein vollkommen durchgebildeter Künstler: Tongebung, Griffsicherheit und Bogenführung lassen nichts zu wünschen übrig. Ein großer, schöner, modulationsfähiger Ton in der Kantilene, Sicherheit und Klarheit in den Passagen verbinden sich bei ihm mit einer durchgeistigten, durch Schönheit und Anmut ausgezeichneten Art des Vortrages. Er erzielte infolgedessen lebhaftesten Beifall.

Im siebenten Konzert war der erste Teil Mozart gewidmet: Ouvertüre zur „Zauberflöte", Bildnisarie aus derselben Oper und die Es dur-Sinfonie, der sogen. Schwanengesang. Die Bildnisarie sang Herr Alexander Kirchner von der Berliner Hofoper in einer Weise, die den höchsten Anforderungen gerecht wurde. Er bestätigte den guten Eindruck, den man von ihm gewann, durch den Vortrag geschickt ausgewählter Lieder von Brahms, Liszt und H. Wolf im zweiten Teile, für welche J. Schlotke die Begleitung am Klavier übernommen hatte. Brahms' Tragische Ouvertüre und Rich. Strauß' „Don Juan", von denen namentlich das letztere Werk eine glänzende Wiedergabe erfuhr, vervollständigten den zweiten Teil des Abends.

Im achten Konzert folgten auf die C dur-Sinfonie von J. Haydn, die trotz mancher Schwächen in der klaren, großzügigen Wiedergabe von bedeutender Wirkung war, vier Sätze aus einer Serenade, die der 24 jährige Mozart für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassetthörner, vier Waldhörner, zwei Fagotte und Kontrafagott komponiert hat. Das Werk enthält so viel wohllautende und anmutige Stellen, so viel geniale und witzige Einfälle, daß es verdient, öfter geboten zu werden. In der durch weiche Tongebung, rhythmische Straffheit und seelenvolle Belebung ausgezeichneten Wiedergabe durch die Bläser des Philharmonischen Orchesters unter Prof. Wendels Leitung fand es wohlverdienten Beifall. Den Schluß des ersten Teiles bildete Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2 in schwungvoller Wiedergabe.

Aus Hannover

Von L. Wuthmann Mitte März

Bevor ich zu den Veranstaltungen größeren Stiles überkomme, sei erst einmal eine Aufsehen erregende Reihe von Klavierabenden genannt, die der am hiesigen städtischen Konservatorium ausgebildete, jetzt 18 jährige Pianist Walter Gieseking im Zeitraume von wenigen Wochen gegeben hat. An sechs Abenden spielte nämlich dieser fast noch im Knabenalter stehende Künstler sämtliche Sonaten Beethovens mit überraschender geistiger Beherrschung des Stiles, sauberster, gewissenhaftester technischer Reife und fast übermenschlich anmutender Gedächtniskraft; für einen so jugendlichen Pianisten eine Riesenleistung! — Von größeren Konzerten war seit meinem letzten Berichte das Weihnachtskonzert in der Stadthalle das erste bedeutsame. Professor Straube aus Leipzig spielte auf unserer mächtigen Stadthallenorgel unter anderem Bachs C dur-Tokkata und Fuge mit blendender Technik und begeisterndem Schwunge, nahm sie freilich auffallend zart und weich in der Registrierung. Bei gleicher Gelegenheit gewährte der hier häufig gastierende Berliner Domchor unter Riedels Leitung wiederum einen durch nichts getrübten Hochgenuß. — Das erste Abonnementskonzert des Königl. Orchesters im neuen Jahre gab unter Gilles Führung mit Mendelssohns melodienfreudiger A dur-Sinfonie und Webers Oberonouvertüre treffliche Orchesterdarbietungen, dazwischen Karl Flesch tonlich und technisch hervorragende Geigenvorträge, namentlich in Beethovens Violinkonzert. Das folgende Abonnementskonzert, das am 10. Februar stattfand, brachte in Anbetracht der gleichzeitigen Vorbereitung von Schillings „Mona Lisa" und der dadurch bedingten vielen Orchesterproben nur zwei kleinere Sinfonien von Haydn und Mozart; mitwirkend war der tüchtige Violoncellist Bottermund aus Dresden. Im achten Stadthallenkonzert lernten die Hannoveraner den berühmten Berliner Domorganisten L. Irrgang kennen, der neben den hier schon häufig gehörten Gesangssolisten Elena Gerhardt und J. Bischoff mit glänzendem Gelingen erstmalig auftrat. Endlich ist noch über eine treffliche Aufführung der ewig jugendfrisch schönen „Schöpfung" durch die Musikakademie (Leitung: Frischen) zu berichten. Die Chöre gingen mit gewohnter Schlagfertigkeit und Eindringlichkeit der Steigerungen, bestens unterstützt durch das Königl.

Orchester und die machtvoll eingreifende Orgel (Prof. Dettmer), die berühmte Stelle „Und es ward Licht“ kam u. a. mit überwältigendem Glanz zur Geltung. Erstklassige Solisten, nämlich die Sopranistin Stronk-Kappel, der Tenorist L. Heß und der Baßbariton Fischer (Sondershausen) sorgten für auserlesene Ausführung der vielen schönen Arien usw.

Am 8. Februar ging in der Königl. Oper Schillings „Mona Lisa“ mit starkem äußeren Erfolge in Szene. Ich hörte die erste Wiederholung des Werkes, die unter Leitung des Komponisten am 15. Februar ebenfalls unter lebhafter Zustimmung des ausverkauften Hauses vor sich ging. Über die Oper ist ja schon zu eingehend geurteilt, doch möchte es mir gestattet sein, einen Gesichtspunkt hier etwas näher zu betonen, der bei den im allgemeinen absprechenden Urteilen kaum gewürdigt ist. Ich meine die feine Art und Weise, wie die Textdichterin die Nebenhandlung der Anfangs- und Schlußszene mit der Haupthandlung verbindet, wodurch diese nur als Darstellung der Erzählung des Laienbruders wirkt. Abgesehen davon, daß dadurch der etwas krasse veristische Einschlag der Haupthandlung wesentlich gemildert wird, so wirken ferner die feinsinnig angedeuteten Parallelbeziehungen der Nebenhandlung zur Haupthandlung — hier wie dort die unbefriedigte lebens- und liebesdurstige junge Frau, der nüchtern-kalte ältere Ehemann, die Zuneigung eines jungen Mannes — sehr sympathisch. Die Aufführung war vortrefflich. Die Herren Kronen und Taucher als Messere Franzesko und Giovanni, sowie Frl. Kappel als Mona Lisa sangen und spielten mit überzeugender Lebenstreue; es waren Leistungen, an denen der dirigierende Komponist seine hellste Freude gehabt haben muß. Schillings führte das Orchester mit einer impulsiven Eindringlicheit an und holte neben entzückenden Feinheiten überwältigende Steigerungen heraus. Da auch alle Nebenrollen in besten Händen waren, da ferner die Ausstattung stimmungsvoll und stilecht war, so war der lebhafte Beifall wohl erklärlich.

Rundschau

M. Reger †

De mortuis nil nisi bene. Wäre das bene wörtlich zu nehmen, so wäre es meist besser, der einer bekannten oder auffallenden Persönlichkeit gewidmete Gedenkartikel bliebe ungeschrieben oder ungelesen; denn aller kritische Standpunkt müßte dann aufgegeben sein. Der Lateiner kann mit seinem Worte nur den Takt gegen den heimgegangenen Menschen gemeint, nicht die Möglichkeit unbefangener und sachlicher Kritik an dem Künstler unterbinden gewollt haben.

Gerade beim Tode Max Regers (am 11. Mai in Leipzig) wird es an Nekrologen, die den Lateiner allzu wörtlich nehmen, nicht fehlen. Verhehlen wir es uns aber nicht: Seine Freunde haben ihm schon zu seinen Lebzeiten durch maßlose Übertreibung seiner Bedeutung schlechte Dienste erwiesen. Die Konsequenz, die unabänderlich eintreten muß, ist fast tragisch: Die richtige Schätzung, die früher oder später von Unbefangenen ausgeübt wird, drückt die Bedeutung einer künstlich gehobenen Persönlichkeit stets in den ihr tatsächlich zukommenden Stand zurück.

Den Komponisten Reger zeichnete unzweifelhaft eine Anzahl schöner Qualitäten aus. Vor allem: Er besaß ein ausgezeichnetes satztechnisches Können (wirkliche Verstöße wird man nach dieser Seite in seinen vielen und umfangreichen Werken selbst bei emsigem Suchen kaum oder höchstens ausnahmsweise finden können) und — damit im Zusammenhang — eine leichte Hand der musikalischen Arbeit. Auf seine selbstverständliche Beherrschung besonders der kleinen und mäßig großen Kompositionsformen braucht hier nur eben hingedeutet zu werden. Die Leichtigkeit des Schaffens hätte indes allein noch nicht genügt, um bis zu einem mittleren Mannesalter eine so große Anzahl Werke hervorzubringen; ein eiserner Fleiß ermöglichte das erst. Seine Hauptvorzüge freilich wurden Reger, da es ihm nicht gegeben war, sich ihrer gerecht zu bedienen, zu peinlichen Steinen des Anstoßes. Nur zu oft blieb es beim lediglich richtigen musikalischen Satze, eilte die Feder, ohne sich die Zeit zu scharfer Kritik des musikalischen Gehaltes zu nehmen, rastlos über das Papier und ging die Arbeit statt in die Tiefe in die Breite. Fast durchgängig war daher Regers thematische Erfindung schwach und die Anlage größerer Formen ziellos, was gewöhnlich noch durch eintönig sich vorwärtsschiebende, aber keineswegs eigenartige Modulationen verschlimmert wurde. Das alles verursachte einen Gleichfluß wehleidiger musikalischer Sprache, der sich in fast jedem neuen Werke von neuem unverändert ergoß. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß man ganze Durchführungsseiten etwa aus einer von Regers Sonaten mit einigen geschickten Verbindungstakten in eine andere einfügen kann, ohne dem Gesamteindruck zu schaden. Keiner von den Zuhörern, seine Parteigänger eingeschlossen, würde das Experiment erraten, vorausgesetzt, daß er das betreffende Werk nicht eingehend studiert hat oder mit der Partitur in der Hand nachliest. Das wäre bei keinem einzigen Werke unserer Klassiker von Bach bis Wagner möglich. Hinsichtlich der Fülle der Noten, die Reger hinterlassen hat, sei hier die öfters gehörte Behauptung, der rechte Komponist müsse im Übermaß schaffen, nicht erst widerlegt, da das Hugo Riemann vor einigen Jahren — nach unserer Erinnerung in einem Artikel über Nottebohms Beethovenstudien im Jahrbuche der Musikbibliothek Peters — für die Zeit von Beethoven ab erschöpfend getan hat. Die Gerechtigkeit gebietet aber noch die Mitteilung, daß Reger dort, wo er sich an einen Cantus firmus oder auch schon an eine strenge alte Form halten konnte — in Choralvorspielen, Variationen-, Fugen- und verwandten Formen —, zum Teil recht Anerkennenswertes und Eindrucksvolles gelungen ist. Voraussetzung war dabei freilich, daß ihm das gegebene oder gewählte thematische Gefüge nicht zuviel Gelegenheit zu chromatischem Geschiebe oder modulatorischen Ausbiegungen gab. Hinsichtlich seiner Lieder sei hier nur eine anscheinend recht nebensächliche, im rechten Lichte jedoch sehr bezeichnende Bemerkung gemacht: Von deren nicht geringer Anzahl haben die Sängerinnen gemeinhin nur einige wenige auf dem Programm, und zwar diejenigen, die Regers Persönlichkeit am wenigsten charakterisieren, d. h. die wirklich schlichten unter den „schlichten Weisen“ die als durchaus unpersönlich von jedem andern guten Musiker herrühren könnten — im Gegensatze etwa zu den Liedern Wolfs, dessen leichtere und schwere Lieder man fast gleichmäßig auf den Konzertzetteln verteilt zu finden pflegt. Der Grund ist anscheinend darin zu suchen: Die Sängerinnen konnten im natürlichen Empfinden für Echt und Unecht in keine Beziehung zu den künstlich aufgeputzten, dadurch aber durchaus nicht persönlich-gewordenen Stücken gelangen und griffen, da der Name des Komponisten nun einmal Mode geworden war, immer wieder auf die ebenso unpersönlichen, des modischen Aufputzes aber entbehrenden einfachen Lieder zurück.

Der reproduktive Künstler nötigte hohe Achtung ab, wenn auch weniger der Dirigent als der Klavierspieler, besonders der Liedbegleiter und Kammermusikspieler. Mit Recht rügte zwar die Kritik manchmal die Versäuselung eines Bach oder die Verdehnung der Zeitmaße bei Brahms oder anderen. Wenn aber Reger seinen guten Tag hatte und ihm ein Werk besonders lag, dann konnte sein Spiel genußreiche und erhebende Stunden bereiten. Und mancher wird daran noch dann zurückdenken, wenn so manche seiner Werke, die jetzt noch ab und zu auf dem Programm erscheinen, vergessen sein werden. -n-

Oper

Berlin Den „Schneidern von Schönau“, die in Nr. 15 unseres Blattes gewürdigt wurden, kann ich nunmehr einen „Schneider von Arta“ an die Seite setzen. Auch er erschien als komische Oper und wurde vom Charlottenburger Deutschen Opernhause herausgebracht. Sein Librettist heißt Richard Schott, sein Komponist Waldemar Wendland. Ersterer arbeitete mit dem alten Rüstzeuge dreier Liebespaare, die sich am Schlusse „kriegen“, und einer Verschwörung, die für den Rädelsführer auch gut endet, indem man seiner stets ebben Kasse durch eine gutbezahlte Diplomatenstelle aufhilft. Verwicklung und Lösung kommen durch einen Mantel der Art zustande, wie sie der Schneider ahnungslos als Erkennungszeichen für die Verschwörungsbündler liefern mußte. Das ist alles flüssig und bühnengerecht ausgeführt, mutet aber altmodisch an und schmälert den Erfolg, denn was man in der alten Opernliteratur um die Mitte des vorigen Jahrhunderts heute noch gern als Original genießt, nimmt man nicht mit gleichem Interesse als sekundären Nachklang auf. Der Komponist aber hat als besonderen Stein im Brette, daß er sich nicht schämte, in der Oper auch gute, sang- und klanggerechte Musik zu liefern. Sein Unterton ist gleichwohl das moderne Musikdrama, es treten aber so viel positiv-melodische Linien, wirkliche Chöre und meisterlich aufgebaute Ensembles in seinem Werke hervor, daß man dieses als einen guten Kompromiß zwischen neuer Deklamations- und alter Musikoper bezeichnen kann. Auch seine Harmonik und Instrumentation sind echt musikalisch, ohne dabei altmodisch zu wirken. Das Orchester hat freilich einige hart klingende Stellen, es deckt aber nie den Bühnengesang. Schon der Beginn des Stückes mit einem bewegten Volkschore zeigt Einem, was die Glocke geschlagen hat, und der Schluß jedes der drei Akte in einem wirkungsvoll aufgebauten Finale bestätigt die gleich anfangs gehegte Meinung. Die Aufführung war ausgezeichnet. Die glänzenden Bühnenbilder, die Natur und Kultur dieser südlichen Insel Arta veranlassen, boten eine herrliche Augenweide dar, und das Spiel war selbst in den geringsten Nebensachen lebendig sowie künstlerisch durchgebildet. Hier ist viel los, so viel, daß auch die Ballettkünste an der typischen Stelle der alten „großen“ Oper zur Entfaltung gelangen. Musikalisch stand man auf der gleichen Höhe. Das Hauptliebespaar, der Schneider und seine Braut, war mit Bernhard Bötel und Elfriede Dörp vortrefflich besetzt, und nicht minder das zweite, der fürstliche Eroberer der Insel und die vornehme Insulanerin Gaeta, mit Holger Börgesen und Nelly Merz. Dieser Gaeta Vetter ist der Führer der Verschwörung gegen die Fremdherrschaft, eine Hauptrolle, die Rudolf Gerhart reichlich Gelegenheit zur Entfaltung seiner gesanglichen und schauspielerischen Fähigkeiten gab. Die typische Figur erinnert Einen an gewisse andere, die man in Verdis und Puccinis Opern zu sehen gewohnt ist. Der Sergeant der etwas possenhaft-grotesken Garde und Gaetas Zofe geben ein drittes Liebespaar ab, das durch Jacques Bilk und Ida Baßler mit bestem Gelingen gegeben wurde. „Sie“ tritt allerdings wenig hervor, „er“ ist aber der eigentliche Entdecker der Verschwörung und hat auch ein wirkungsvolles Trinklied zu singen, denn man ließ sich für das Werk den Hochzeitstrubel des Hauptpaares nicht entgehen. Wenn ich mich nun nicht täusche, galt die Anerkennung des Publikums mehr solcher brillanten Aufführung wie dem neuen Werke selber, obwohl man mit diesem ebenfalls zufrieden war. Aber dem Komponisten dürfte wohl ein „durchschlagender“ Bühnenerfolg beschieden sein, wenn er mal einen schärfer umrissenen, pointierteren Text erwischte. Doch scheint solch einer heutzutage ein rarer Vogel zu sein.

In der Königlichen Oper spielt der Wagnerzyklus, der dort jedes Frühjahr dargeboten wird. Ihm fehlt aber diesmal der Parsifal. Ich sah mir Rienzi an, da dieses Werk jetzt so selten gegeben wird. Da ich als „absoluter“ Musiker die vielgeschmähten Meyerbeerschen Opern gern besuche, ist meine Vorliebe für den Rienzi keine Inkonsequenz. Ich liebe ihn der urwüchsigen, reichen Musik willen, die in jedem Takte zu finden ist. Und die ebenso schönen wie kräftigen melodischen Linien, die Wagner hier zu ziehen wußte, sind wahrlich nicht zu verachten. Mit dem „Drama“ ist's ja freilich so eine Sache. Wer Lord Lyttons Roman nicht gelesen hat oder sonst nicht mit der römischen Stadtgeschichte des 14. Jahrhunderts bekannt ist, wird dem Wagnerschen Fünfakter ziemlich hilflos gegenüberstehen. Deshalb schaden auch hier die durch die Länge des Werkes benötigten Striche nichts, die nur eine Einbuße an musikalischen Werten bedeuten. Immerhin dauerte unsere Aufführung von 7 bis nach 11 Uhr. Sie war der des neulich erwähnten Meyerbeerschen Werkes fast ebenbürtig, trat aber in dekorativer Wirkung gegen sie zurück. Hier könnte ebenfalls mal „neu einstudiert“ werden. Da man heutzutage so viel Wert auf historische Treue der Bühnenbilder legt, wären dabei Kostüme und Dekorationen gründlich zu revidieren. Hier, wie anderwärts auch. Sah ich doch z. B. bislang an fast allen heimischen Bühnen das Forum der Zeit Goethes in diesem Rienzi, dessen Katastrophe in das Jahr 1354 fällt! Da sahen Forum, Kapitol und Lateran noch ganz anders aus. Man kann das vortrefflich lesen bei Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter Bd. VI und sehen in den nicht gerade spärlichen Bilder- und Spezialwerken, die wir der gegenwärtigen Kunstgeschichtsforschung und der Unternehmungslust der Verleger verdanken. Sie sind im Besitze jeder großen Bibliothek, also den hier in Betracht kommenden Theaterkünstlern bequem zugänglich. In unserer Aufführung nun bestachen musikalisch vor allem das Orchester und der Chor, die beide starke Ruhmessäulen des Königl. Kunstinstituts sind. Dagegen waren die Leistungen der Solodarsteller mehr schablonenhafter Natur. Ich erwähne Grüning als Rienzi, Margarethe Siems als Irene, Frau Götze als Adriano. Bemerkenswert scheint mir, daß das Publikum diese von den Esoterischen so über die Achsel angesehene Oper durchaus nicht verschmäht; wenigstens ließ sein Besuch und Beifall nichts zu wünschen übrig.

Ich kehre nun noch einmal zum Parsifal zurück. Als ich dessen Aufführungen im Deutschen Opernhause besprach, mußte ich die Symbolik der weißen Farbe und dabei auch die der Taube streifen, konnte mich aber nicht näher darauf einlassen, ohne zu weit vom Hauptthema abzuspringen. Ich möchte daher heute auf diese Taube mit ein paar Worten zurückkommen. Sie repräsentiert gemeinhin den heiligen Geist, und bei dieser vulgären Annahme ist es kein Pleonasmus, wenn sie am Schlusse des Parsifalwerkes auf den durch das nachwagnerische Bayreuth völlig als Christusfigur gegebenen Titelhelden herabschwebt. Das ist wenigstens der exoterische Effekt, der dem großen Publikum nicht durch die mehr esoterische Insinuation korrigiert werden kann, wonach die Taube als Symbol Christi mit dem Gralswunder an sich in Beziehung gesetzt wird. Nach unserer christlichen Archäologie ist die Taube aber tatsächlich das Symbol Christi, genau wie der Fisch in seinen griechischen Wortbestandteilen das Akrostichon. Es liegt hier folgende Zahlensymbolik zugrunde, wobei in Erinnerung gerufen sei, daß die griechischen Buchstaben zugleich als Zahlen gelten und Taube im Griechischen Peristera heißt. Christus ist der Anfang und das Ende, gleich dem ersten und dem letzten Buchstaben des griechischen Alphabetes, A und O, Alpha und Omega. Alpha aber ist 1, Omega 800, die Summe also 801. Diese steckt in den neun Buchstaben jenes Wortes Peristera, nämlich p = 80, e = 5, r = 100, i = 10, s = 200, t = 300, e = 5, r = 100, a = 1, in summa 801. Daher sind auch die metallenen Tauben, die in der romanischen Kunst als Hostienbehälter vorkommen, als Symbole Christi selber aufzufassen. Wenn man also die Parsifaltaube zum Gralswunder in Beziehung bringt, ist letztere richtig; wenn sie aber, was das Publikum tat, zu dem unten als Christus maskierten und amtierenden Parsifal in Konnex gebracht wird, so würde hier ein Christus auf einen andern wirken, was denn doch eine einigermaßen kuriose Sache wäre. Im Parsifal des dritten Aktes aber durchaus ein Christusbild zu geben, wirkt auf kirchlich empfindliche Seelen anstößig,

wie ich denn — gerade wie früher selbst in Bayreuth — schon bei der Szene der Fußwaschung Damen indigniert das Theater verlassen sah. Ich erinnere hier an England, wo überhaupt keine biblische Figur auf der Bühne erscheinen darf, wodurch schon Händel darauf kam, seine biblischen Opern ohne Kostüm und Aktion, also als Oratorien unseres Sinnes zu geben. In Preußen aber sind nur die preußischen Könige so heilig, daß sie nicht ohne besondere Erlaubnis auf das Theater gebracht werden dürfen, welche alte „Kabinettsorder" bekanntlich zu dem Verbote von Otto Neitzels Barberina führte, weil dort am Schlusse der alte Fritz, wenn auch nur als stumme Figur, erscheint. So wäre hier eigentlich anstatt des Gottesgnadentums eher ein Übergottesgnadentum vorhanden. Bruno Schrader

Noten am Rande

Aus dem Musikalienhandel. Infolge der ganz bedeutenden Erhöhung der Stich-, Druck- und Papierpreise, die teilweise um 80 bis 100 v. H. gestiegen sind, kommt in der diesjährigen ordentlichen Hauptversammlung des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig, auf Grund einer Anregung des Berliner Musikalienhändler-Vereins, ein Antrag zur Beratung, nach dem der bisher gewährte Kundenrabatt abgeschafft werden soll. (Wir glauben nicht, daß die jetzige Zeit zur gänzlichen Abschaffung des Kundenrabattes glücklich gewählt ist. Die Schr.)

Kreuz und Quer

Berlin. Am 24. Mai kann die Berliner Singakademie auf ein 125jähriges Bestehen zurückblicken. Das Direktorium hat beschlossen, diesen Tag durch Festaufführungen würdig zu begehen. Die Feier findet Sonnabend den 27. und Sonntag den 28. Mai in der Singakademie unter Leitung von Professor Georg Schumann, dem Direktor der Singakademie, statt. Das Programm ist folgendermaßen festgesetzt. Am ersten Abend wird das „Gloria" von Eduard Grell, dem früheren Leiter der Singakademie, aufgeführt. Nach einer Ansprache, in der auf die Bedeutung des Tages hingewiesen wird, folgt „Nun ist das Heil" von Sebastian Bach. Daran schließt sich die Uraufführung einer Kantate mit Orchester von Christoph Bach: „Es erhub sich ein Streit". Das Werk befand sich in der Bibliothek der Singakademie und wird bei der Jubelfeier zum ersten Male gespielt werden. Der erste Akt aus dem Oratorium „Deborah" von Händel, ein Psalm von Mendelssohn, ein Musikstück von Brahms und die Kantate „Cum sanctu gloria" von Sebastian Bach beschließen den ersten Abend. Letzteres wird bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in der ursprünglichen Form, die der Komponist ihm gegeben, zu Gehör gebracht. Am zweiten Tage ist am Vormittag ein Gottesdienst in der Petrikirche, den der Propst Kawerau abhält. Am Abend wird eine Bachsche Kantate und das Oratorium „Ruth" von Professor Schumann aufgeführt. Von weiteren Feierlichkeiten ist mit Rücksicht auf den Krieg abgesehen worden.

— Die bekannte Musikpädagogin Anna Morsch ist, 74 Jahre alt, in Wiesbaden, wo sie zur Kur weilte, gestorben. Seit Prof. Breslauers Tode redigierte sie den in Berlin erscheinenden „Klavierlehrer", der später die Bezeichnung „Musikpädagogische" Blätter erhielt. Anna Morsch, die den Vorsitz des Vereins der Musiklehrerinnen führte und im Vorstand des Musikpädagogischen Verbandes saß, schrieb „Deutschlands Tonkünstlerinnen" und besorgte eine Auswahl von Theodor Kirchners Klavierwerken.

— Friedrich Gernsheim hat eine „Nänie" für gemischten Chor und Orchester beendet und dem Andenken seiner verstorbenen Tochter gewidmet.

Coburg. Dem Rufe nach „mehr Mozart!" ist das Coburg-Gothaische Hoftheater in dieser Spielzeit mit erfreulichem Eifer nachgekommen. Es fanden unter Hofkapellmeister Lorenz' Leitung 16 Mozart-Aufführungen statt, und zwar in Neueinstudierungen: Entführung, Figaros Hochzeit, Don Juan und Cosi fan tutte, die drei letzten Opern mit Secco-Rezitativen. — Auch der Gothaer Musikverein brachte, ebenfalls unter Lorenz' Leitung, Mozarts Cmoll-Messe erstmalig zur Aufführung.

Königsberg i. Pr. Am 7. Mai bot der Tragheimer Kirchenchor (Dirigent: Kantor Beyer) die Uraufführung der von unserm Mitarbeiter J. H. Wallfisch komponierten Motette „Der Herr ist mein Hirte".

Leipzig. Kammersänger Alfred Kase erhielt vom Oberkommando der Bug-Armee die Einladung, in den Städten Biala, Lublin, Cholm, Brest, Pinsk, Kobryn und Warschau zu konzertieren. Infolge einer bevorstehenden Neueinstudierung hat die Intendanz des Stadttheaters den erbetenen Urlaub nicht bewilligen können.

Neuyork. Der amerikanische Komponist und Pianist William L. Blumenschein ist, 67 Jahre alt, in den Vereinigten Staaten gestorben. Seine Ausbildung verdankte er dem Leipziger Konservatorium, wo er bei Richter, Reinecke und David studierte. Viele Jahre dirigierte er die Philharmonic Society in Neuyork, 35 Jahre lang war er Organist der Presbyterianerkirche. In den Jahren 1891—1896 wirkte er als Chormeister der Cincinnati-Festspiele unter Theodor Thomas.

Plauen i. V. Im 4. Abonnementskonzert des Richard Wagner-Vereins brachte der Philharmonische Chor unter Leitung von Professor Dost das Vorspiel zu Felix Gotthelfs Mysterium „Mahadeva" für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung. Indem Gotthelf für die Dichtung Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere" benutzte, schuf er aus den Anschauungen der indischen Mythologie ein Werk, das in seiner poetischen Form und Musik auf Wagners „Parsifal" hinweist. Das Vorspiel des für die Bühne geschriebenen Chorwerkes endet mit dem Beginn der Erdenwanderung des Gottes Mahadeva. Die Musik schildert anfänglich in sphärenhaften Klängen den Traumzustand Nirwanas und schließt sich dann, stark leitmotivisch gehalten, der sich entwickelnden Handlung an. Der Komponist versteht unter Anwendung moderner orchestraler Farben wirkungsvoll zu charakterisieren.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 21

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor **Prof. Friedrich Brandes**

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: **Gebrüder Reinecke,** Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 25. Mai 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Carmen-Studie

Von **Hans Brecht**

Es ist in der Dichtkunst wie in der Musik häufig, ja fast Regel, daß der Ruhm eines Künstlers auf eine Reihe bedeutender, mit seinem Werdegang qualitativ und quantitativ im Werte steigender Werke sich gründet; seltener, daß der Künstler durch ein e i n z e l n e s , mit seinen früheren Schöpfungen oft nur in losem Konnex stehendes Werk zu Ruhm und Größe gelangt. Diesen seltneren Fall haben wir zum Beispiel bei Thomas, Bizet, Mascagni und anderen: Genie und künstlerisches Temperament scheinen sich hier plötzlich vereinigt zu haben, um, losgelöst von aller früheren Norm, auf kurze Zeit den kühnen Flug des Ikaros zu nehmen, bis das unerforschliche Schicksal eingreift und dann Ruhm und Glück wie einen unvergeßlich schönen, aber nur kurzen Traum erscheinen läßt. Ähnlich war es, wie gesagt, auch bei Bizet, jedoch mit dem Unterschiede, daß ein frühzeitiger Tod ihn hinwegriß und daher niemand wissen kann, ob jener hohe Flug, den er einst so verheissungsvoll begann, nicht doch noch zum Ziele geführt hätte, oder ob es ein Ikarosflug geblieben wäre.

Wie wir wissen, gründete sich erst auf „C a r m e n" Bizets Weltruhm. Seine früheren Schöpfungen, wie zum Beispiel „Le Docteur Miracle", eine heute wohl kaum noch bekannte, viel weniger gespielte Operette „Don Procopio", „Vasco de Gamo" und die „Pêcheurs de Perles" stehen — das eingehende Studium dieser Werke hat es ergeben — in keinem nennenswerten musikalischen und kompositorischen Verhältnis zu „Carmen"; auch „Djamileh" und „L'Arlésienne" können, entgegen der Behauptung mancher Kritiker, keine eigentlichen Vorläufer zu ihr genannt werden. Dem Geschmack der „großen Welt" haben alle diese Vorläufer, abgesehen vielleicht von „L'Arlésienne", die dem französischen Naturell mehr Rechnung trug, kaum zugesagt. Aber als Liebhaberstücke sind sie immer noch vollwertig genug.

Man hat „Carmen" zuerst in Deutschland schätzen gelernt, dann im Auslande, und in Frankreich erst, nachdem sie längst ihren Siegeszug durch das ganze musikalische Europa angetreten hatte. Heute kennt man die Gründe dieser späten „Entdeckung": nach der Erstaufführung (in Paris am 3. März 1875) waren die Herren Kritiker und ein großer Teil des Publikums fest überzeugt, in Bizet einen — Nachahmer Wagners vor sich zu haben. Bizet, der so fern von aller Wagnerschwärmerei war wie der korrupteste Anti-Wagnerianer, dem nichts weniger lag als die Vertonung von Göttern, Mythen und Symbolen, dessen Musik aus völlig neuen, Anti-Wagnerischen Prinzipien und einer der Wagnerischen genau entgegengesetzten Weltanschauung geboren war! Zwanzig Jahre mußten vergehen, ehe man in Frankreich zu dieser Einsicht kam und Bizet gerecht wurde.

Bizet und Wagner, oder, um im Rahmen des Studienbildes zu bleiben, Carmen und Tannhäuser oder Parsifal: wüßte man mir einen noch größeren Kontrast in der Musik zu nennen? Ich bezweifle es. Man vergleiche nur: hier Idealisierung der germanischen Rasse, Heldensagen als Mittel der Kunst, Aristokratismus als Norm für die künstlerische Produktion, der nordische Geist im Strome der unendlichen Melodien, Sinnenaskese (im Parsifal), Erlösungsmotive (im Tannhäuser) und, im Gesamtkunstwerke Wagners, die Verquickung längst überwundener Glaubenslehren mit der Kunst; dort Vorherrschen des romanischen Geistes, mit Traditionen brechende, revolutionäre Kunst, Vorliebe für das Exotische, Sinnenfreude, Liebesleben ohne moralischen Hintergrund (Unkenntnis aller nordischen Moralbegriffe), aber auch Tragödien, die keine Tränen entlocken, die wie ein Kuntswerk selber anmuten, denen die Sonne all ihre Schwere nimmt, die sie vergoldet und vergessen macht...

Die Behauptung, Bizet und Wagner vertreten durchaus konträre Prinzipien in der Musik, ist demnach — und nicht nur demnach — gerechtfertigt: Hier Norden, da Süden, hier Mythenwelt, Idealismus, Erlösungsdrang, dort Wirklichkeitswelt, aber durch die Kunst nicht minder verschönt und idealisiert; nicht Erlösungs-, sondern Freiheitsdrang, Revolution in Dichtung und Musik, Bohême der Liebe und sonstige südliche Tugenden, die in der nordischen Welt so selten sind!

Wer „Carmen" nur einmal gehört hat, mag wohl von ihr entzückt sein, auch den Eindruck eines hohen, genialen Kunstwerkes gewonnen haben, aber er wird nicht imstande sein, einem Carmen-Kenner eine genaue Definition dieses Bizetschen Meisterwerkes zu geben. Man muß es öfter gehört haben, muß ein feines, aufmerksames Gehör haben, um jede zarte Nuance, jede geistvolle Modulation dieser charmanten Musik auch als Nicht-Künstler, als Nicht-Berufener würdigen zu lernen, man muß mit Geist und Sinnen dabei sein, um wie einst Friedrich Nietzsche von so hoher Begeisterung erfaßt zu werden, daß man einzig in „Carmen" die Musik der Zukunft zu hören glaubt.

An dieser Stelle mag ein Essay stehen, das Nietzsche zu Ehren Bizets schrieb:

„Ich hörte gestern — werden Sie es glauben? — zum zwanzigsten Male Bizets Meisterstück. Ich harrte wieder mit einer sanften Andacht aus, ich lief wieder nicht davon. Dieser Sieg über meine Ungeduld überrascht mich. Wie ein solches Werk vervollkommnet! Man wird selbst dabei zum ‚Meisterstück'. Und wirklich schien ich mir jedesmal, daß ich ‚Carmen' hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine: so langmütig geworden, so glücklich, so indisch, so seßhaft... Fünf Stunden sitzen: erste Etappe der Heiligkeit! — Darf ich sagen, daß Bizets Orchesterklang fast der einzige ist, den ich noch aushalte?

Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. ‚Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen': erster Satz meiner Ästhetik. Diese Musik ist böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt dabei populär — sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen. Sie ist reich. Sie ist präzis. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur ‚unendlichen Melodie'. Hat man je schmerzhaftere tragische Akzente auf der Bühne gehört? Und wie werden dieselben erreicht? Ohne Grimasse! Ohne Falschmünzerei! Ohne Lüge des großen Stils! — Endlich: diese Musik nimmt den Zuhörer als intelligent, selbst als Musiker.

Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Diese Musik ist heiter, aber nicht von einer französischen oder deutschen Heiterkeit. Ihre Heiterkeit ist afrikanisch, sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. Ich beneide Bizet darum, daß er den Mut zu dieser Sensibilität gehabt hat, die in der gebildeten Musik Europas bisher noch keine Sprache hatte, — zu dieser südlicheren, bräuneren, verbrannteren Sensibilität ... Wie die gelben Nachmittage ihres Glücks uns wohltun! Wir blicken hinaus, sahen wir je das Meer glätter? — Und wie uns der maurische Tanz beruhigend zuredet! Wie in seiner lasziven Schwermut selbst unsere Unersättlichkeit einmal Sattheit lernt! — Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam — und eben darin Natur. Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! — Ich weiß keinen Fall, wo der tragische Witz, der das Wesen der Liebe macht, so streng sich ausdrückte, so schrecklich zur Formel würde, wie im letzten Schrei Don Josés, mit dem das Werk schließt:

‚Ja! Ich habe sie getötet,
ich — meine angebetete Carmen!'"

Es bleibe dahingestellt, ob Nietzsche als maßgebende Autorität in der Musik zu betrachten ist, dahingestellt auch, ob er in seiner künstlerischen Unbeständigkeit Größen wie Wagner und Beethoven je gerecht werden konnte, aber es steht fest, daß alles, was er über Bizet beziehungsweise „Carmen" schrieb, ohne Frage von tiefem musikalischen Verständnis zeugt und dem heutigen Standpunkte der Kritik vollkommen entspricht.

Meilhac und Halévy hatten einen glücklichen Einfall, als sie „Carmen", eine Meisternovelle Merimées, für die Oper, für Bizet umdichteten und sie dem Freunde in etwas gemilderter, aber realistisch immer noch genügender Form zur Komposition überließen.

Es galt den Süden in die Musik zu übersetzen! Das heiße Blut der Spanier, so auch in den Adern echter Künstler rollt, zu Sprache und Musik werden zu lassen; heißerer Zonen Farbenpracht und Menschen im Spiegel der Bühne zu zeigen und den Europäer dafür zu gewinnen. Und tausend andere Ideen galt es, die uns allein die Musik offenbart. —

Es möge mir hier gestattet sein, aus dem Rahmen der exakten Studie herauszutreten und die Eindrücke einer „Carmen"-Aufführung so wiederzugeben, wie sie in mir unmittelbar danach noch lebendig waren und demgemäß mit kurzen, möglichst prägnanten Zügen niedergeschrieben wurden.

Mit einem tändelnden Allegro in Dur leitet das Vorspiel ein. Ich erinnere mich dabei unwillkürlich jenes Abends, da ich zum ersten Male als Achtzehnjähriger „Carmen" hörte: zuerst ein Staunen, daß mir solche Musik bisher verborgen geblieben sei, dann aber Begeisterung und Entzücken, daß es mir vergönnt war, sie noch zeitig genug kennen zu lernen. Dieses behende, mitreißende Tempo, diese leichte graziöse Musik, dieser bunte und doch wieder einheitliche Stil befeuern den Geist: da bekommt auch der Stoiker Temperament und etwas von Tanzlust und Übermut regt sich in jedem Hörer. Dabei keine Lärmouvertüre! Man folgt dem fortissimo, wie man aufmerksam dem piano lauscht, wenn motivische Hinweise auf Carmen oder den Toreador gegeben werden...

Schauplatz: im Süden Spaniens, in der Maurenstadt Sevilla. Dort ist Leben und Treiben nur im Allegrettotempo denkbar, wenn Liebe, Eitelkeit und Koketterie im Spiele sind. Man weiß: die Blicke der Spanierinnen sind heiß wie die Tropensonne. Aus jedem Winkel lacht das dolce far niente dieser sorglosen Kinder des Südens. Man könnte sie um ihr Glück beneiden, wenn einem der Europäer nicht so tief im Blute steckte.

Dieser Farbenreichtum in Pracht, Anlage, Natur! Unter diesen Menschen ist sicher nicht einer, der sich nach dem Tode sehnte! Kein Liebespaar à la Tristan und Isolde. Der Tod kommt nur zu Kranken und Lebensmüden, ist die Sehnsucht der Schattennaturen, aber der Himmel Spaniens ist rein und von azurner Heiterkeit — dort hat der Tod nicht selten das Temperament des Südens!

Diese Menge, im Gedränge!
Wie das kommt, geht und bleibt,
Närrisches Volk unter sich treibt.

Zu diesem närrischen Volk gehört auch Carmen und — wer weiß? — vielleicht auch ihr Freund Don José. Micaëla, das gute Kind, auf keinen Fall: eine echt „blonde" Liebe, moralisch sogar der Engel des betörten José; dazu schwungvolle, an Verdi-Arien erinnernde Weisen, Moll und Dur harmlos —, kein Elementarausbruch der Leidenschaft, auch später nicht, als sie die Hoffnungslosigkeit ihrer jungen Liebe erkennt und den Geliebten pflichtgetreu zur sterbenden Mutter ruft.

Carmen — welch ein Kontrast zu dieser Unschuld! — ist die Verkörperung des Bösen, des Raffinements und des Leichtsinns in der Liebe. Unter tausend Mädchen würde man sie herauskennen, an dem koketten Aufputz ihres Kleides, den feurig blitzenden Augen, der dämonischen Schönheit ihrer Züge und — den Blumen im Gürtel. Eine Carmen trägt immer Blumen. Man muß ja auf alle Eventualitäten der Liebe gefaßt sein!

Bizet hat für sie, für ihr Schicksal ergreifende Melodien gefunden. Mit unerbittlicher Logik wird hier auf das Ende eines wildbewegten Lebens hingewiesen, in erstaunlicher Kürze — fünf Noten sind es: d cis b cis a — die purpurne Tragödie der Leidenschaft enthüllt . . .

Dem Lebenden gehört die Welt, und Jugend, Leichtsinn und Liebe sind des Lebens köstlichste Geschenke! Carmen-Moral! Die Habanera ist ganz dazu angetan, uns von der Praktik dieser Moral zu überzeugen. Bei den ersten Takten scheint etwas wie exotische Sinnenglut, wie Haremssphäre aus ihr zu klingen, bis sie sich dann zu klarerem Dur, zum Refrain des Zigeunerliedes erhebt:

Die Liebe von Zigeunern stammet,
Frägt nach Rechten nicht, Gesetz und Macht —
Liebst du mich nicht, bin ich entflammet
Und wenn ich lieb', nimm dich in Acht! —

Teuerste Micaëla — du könntest der rettende Engel sein, den noch immer sich Wehrenden aus den Netzen dieser gefährlichen Zigeunerin zu befreien. Du rufst ihm noch einmal, in kindlichreinem B dur, die Mutter zurück im Bilde! José wird von innigster Rührung übermannt; mit liebendem Herzen gedenkt er der Mutter, des Tales, wo seine Wiege stand, der Jugend in der geliebten Mutter Haus. In diesem Liede ist Bizets eigene Liebe zur Mutter verewigt! Mit welcher Innigkeit hat er an dieser trefflichen Frau und Mutter gehangen, und wie schwer mag es ihm dann, während seines mehrjährigen Rom-Aufenthaltes, gefallen sein, fern von ihr auf fremdem Boden weilen zu müssen, ohne sich ihrer geliebten Nähe erfreuen zu können. Die rhythmisch bewegte, in Tempo, Höhe und Tiefe ruhigem Wogengang zu vergleichende Kantilene in G dur überzeugt uns leicht von dieser Innigkeit der Sohnesliebe.

Gerade hier setzen die tragischen Kontraste ein, die Leidenschaft für Carmen lodert zu hellen Flammen auf, als sie, wegen eines Vergehens José zur Bewachung übergeben, ihn mit der lockenden Seguidilla betört. Und er beweist seinen „moralischen Niedergang", indem er sie befreit und entweichen läßt. Damit ist der dramatische Auftakt gegeben.

José: Wenn ich dich liebe, ach, Carmen! Dann liebst du auch mich?
Carmen: Ja.
José: Bei Lillas Pastia!
Carmen: Wir tanzen dort die Seguidilla,
Trinken vereint Manzanilla . . . .

Carmen tanzt zu Ehren Josés in der Schenke Lillas Pastias. Sie schwingt die Kastagnetten, sie zeigt die Grazie ihres Körpers in verführerischen Attitüden. Leise raunen die Violinen, schwingen sich im Rhythmus des Tanzes von Oktave zu Oktave, erheben sich vom f oder d der eingestrichenen zum d der folgenden, streichen abwärts über c und ruhen kurz auf b. Der Tanz wird erregter, feuriger, und ein kühnes forte wechselt mit besänftigendem piano, und umgekehrt, und fast sind uns die Töne, die José an die Pflicht mahnen, eine unliebsame Unterbrechung in unserem Vergnügen, so sehr sind wir im Banne dieser rhythmischen Weisen.

Hier offenbaren sich Liebe und Sinnlichkeit noch in ihrem gesündesten Geiste, die Natur fordert ihren Tribut und bedient sich als Mittel zum Zweck des Tanzes. Leidenschaft will Sättigung, Durst Stillung, und wie es darum den Falter zur Blume zieht, so zieht es José zu Carmen, und Carmen zu José.

Das Vorspiel zum dritten Akt ist nicht nur eine Vertonung des Zaubers exotischer Nächte, es ist gleichsam auch eine Idealisierung des anarchistischen oder revolutionären Geistes, in dem wir uns ja von Anfang an befinden. Noch hat, in einer ähnlichen Sphäre, kein anderer Musiker eine gleich träumerisch verzückte, die Wahrheit hart streifende und wiederum in jeder Beziehung künstlerisch vollendete Musik geschaffen wie Bizet. Das wilde Gebirge, die Schlucht, über der sich nun der Vorhang erhebt, das Milieu der Schmuggler, die Stimmung der tropischen Nacht, die Spannung, die durch die nun sich abspielenden Vorgänge hervorgerufen wird: das alles hat uns der Zauber der Entr'Acte-Musik schon geistig vor Augen geführt, aber mit einer so zarten Rücksichtnahme für jedes feinere Sentiment, daß uns nun alles entrückter, bildlicher erscheint, als es in „Wirklichkeit" ist. Sehr geschickt wird dann ein Übergang herbeigeführt, Szene und Drama rücken in greifbarere Nähe, wir werden auf das Ende vorbereitet. Carmen hat erreicht, was sie wollte: aus dem Sergeanten José ist längst ein Bandit und Anarchist geworden. Doch launenhaft und wetterwendisch, wie sie in der Liebe ist, hat ihre Leidenschaft für José sich bald verloren. Escamillo, der Torero, ist nun ihr neues „Ideal". Durch die Schilderung seines gefahrvollen Berufes, der Triumphe, die er als Stierkämpfer feiert, und keckes Rühmen seiner gefeierten Persönlichkeit hat er ihr Herz in Fesseln zu schlagen vermocht.

Saht ihr wohl schon am heil'gen Feste
Den weiten Zirkus von Menschen voll?
Bis hoch hinauf sitzen die Gäste,
Lärmen und schrei'n — ein Getöse ist es wie toll,
Mancher zittert, und bange schweiget,
Mancher blickt hinab mit wilder Wut,
's ist der Tag, wo sich der Tapfere zeiget
Und erprobt den wahren Mut.
Drum rasch voran, mit Mut voran, ach! —
Auf in den Kampf, Torero!
Stolz in der Brust,
Siegesbewußt.
Wenn auch Gefahren dräu'n, sei wohl bedacht,
Daß ein Aug' dich bewacht
Und süße Liebe lacht.

O Carmen! nun liebst du José nicht mehr! Grausam wie du im Grunde bist, ist dir das Schicksal des verratenen Geliebten gleichgültig, nur Hohn hast du für seine treue Liebe. Er geht, weil die sterbende Mutter ihn ruft — aber wehe dir, trifft er dich in Sevilla!

Noch einmal enthüllt uns der Vorhang den ganzen sonnigen Zauber des Südens: vor der Arena die bunte Menge festlich geschmückter Sevillanerinnen, in der Ferne tiefdunkler Azur, umrahmt von Bergen und blühendem Tiefland . . .

Man atmet wie befreit auf, man freut sich, auf kurze Zeit in hellere, reinere Sphären gehoben zu sein. Die Heiterkeit und Daseinsfreude dieser Südländer übt, so oft wir ihrer bedürfen, ihre gesunde Wirkung auf uns aus, wir leben mit und unter ihnen, als festlich gestimmte, daseinsfrohe, heitere Menschen.

Wie artig und galant die Verkäufer ihre Waren feilzubieten wissen!

Fächer zum Fächeln kühler Luft;
Hier Orangen, welch' süßer Duft;
Hier Programme deutlich, genau,
Wein hier, hier Wasser, hier Zigaretten!

Hier setzt die Ballettmusik ein. Entzückende, der „Jolie Fille de Perth“ entnommene Weisen, Rhythmen der Lebenslust und des Glückes — ein D dur-Allegro in $^2/_4$, ein meisterhaft gelungener Chorgesang im Tanzrhythmus, mit hohen und tiefen Stimmen, und ein schwungvoller Fandango — bilden einen glänzenden Kontrast zu dem Vorhergegangenen. Carmen ist unter der Menge. Wie zu einem Hochzeitsfeste geschmückt erwartet sie Escamillo, den Geliebten ...

Die Musik offenbart sich noch sorglos, leidenschaftslos. Da tritt José vor Carmen, demütig, fast unmännlich, um Liebe betteInd:

Ich will dir ja nicht drohn, — ich bitte — sieh mich beben,
Ich fleh' zu dir, Carmen! Die Vergangenheit sei vergeben.

Gedämpfter wallen die Töne, Unheil ahnend, bangen wir für ein Menschenleben. Die Atmosphäre wird schwül — wir fürchten Carmens Trotz ... Im Allegro fuocoso rast die Musik, Carmens Zynismus treibt José zum Äußersten:

Ich lieb' Escamillo! und selbst im letzten Augenblick
Sag ich's laut: „Er nur ist all mein Glück!“

Und trotzig, als er ihr den Weg versperrt:

Wohlan! so töte mich oder gib frei die Bahn!

Und sie wirft ihm den Ring, den er ihr einst als Liebespfand gegeben, frech vor die Füße. Und als die Menge Escamillo, dem Sieger im Kampfe, begeistert zujubelt — sinkt Carmen unter dem Messer Josés entseelt zu Boden!

Tragisch, ergreifend — ja, für Augenblicke. Dann aber — und dies ist Wirkung und Zauber Bizetscher Musik — erhellt sich von neuem der Horizont, der Optimismus der Jugend siegt —

Auf in den Kampf, Torero!
Stolz in der Brust,
Siegesbewußt!
Wenn auch Gefahren dräu'n, sei wohl bedacht, —
Daß ein Aug' dich bewacht
Und süße Liebe lacht.

* * *

So hätte ich einiges über die Musik, einiges über die Dichtung gesagt. Im übrigen habe ich mich bemüht, über alles Sinnlich-Brutale in „Carmen“ hinwegzusehen, um das zu erreichen, was zu erreichen meine Absicht von Anfang an war: die Versöhnung des Idealisten mit der Carmen-Moral!

Musikbriefe

Aus Magdeburg

Von Kurt Fischer — Im April

Die zukunftsfrohen Töne, die ich das letzte Mal an dieser Stelle bei Besprechung der Operntätigkeit am Magdeburger Stadttheater zu Beginn der Spielzeit anschlug, können heute nicht mehr in gleicher Stärke erklingen. Widerstände und Hemmnisse, die außerhalb des Willens und Wünschens der Direktion Vogeler und des Musikdirektors Dr. Rabl liegen, haben manchen Reif auf die neuen Triebe fallen lassen. Mitten in die Vorbereitungen zu Schillings „Mona Lisa“ traf das Zensurverbot des Generalkommandos des IV. Armeekorps, das einzige in ganz Deutschland, doch scheint es jetzt, als ob die Widerstände bis zu einem gewissen Grade beseitigt werden konnten, denn die Proben haben neuerdings wieder begonnen. Vielleicht abgeschreckt dadurch wandten sich Direktor, Stabwalter und Spielleiter lohnenderen Aufgaben zu, indem sie ältere Werke in neuer Aufmachung erstehen ließen. Übrigens nicht mit gleichwertigem Erfolge! Marschners „Hans Heiling“, der in einer von der Presse einmütig als ausgezeichnet festgestellten Weise herausgebracht wurde, mußte nach zweimaliger Wiederholung vom Spielplan abgesetzt werden, weil das Publikum — eigentümlicherweise — einfach nicht mitging. Dagegen fanden Humperdincks „Königskinder“ derartigen Anklang, daß sie sich fortgesetzt halten und fürs erste nicht wieder verschwinden werden. Freilich sind die Vertreter der beiden Hauptrollen (Hans Batteux — Fini Sedlmaier) auch wie geschaffen für dieses Werk, dessen musikalisch poetische Schönheiten durch Kapellmeister Blumann noch besonders unterstrichen wurden. Die dritte Neuaufmachung galt Verdis „Maskenball“. Hier holte Dr. Rabl, der bei aller Begeisterung für die moderne Musik Verdi als seine Privatdomäne zu betrachten scheint, aus der teilweise doch schon etwas verstaubten Musik so viel Leben heraus, daß auch diese Oper bis heute den Spielplan nicht verlassen hat. Endlich soll nicht verschwiegen werden, daß Verdi schon fast zu reichlich gegeben wird. Wenn auch Wagner nach Recht und Fug an erster Stelle steht, ist es doch nicht gerade nötig, daß gleich auf ihn Verdi folgt und dann erst Mozart und Lortzing. Allerdings stand der Mangel an einer eignen Vertreterin des hochdramatischen Faches allen Reformbestrebungen zu sehr im Lichte. Nach drei Gastspielen ist denn in Maria Fiedler-Ranzenberger geeigneter Ersatz gefunden, so daß jetzt der „Ring“ mit heimischen Kräften versucht werden soll.

Da Gäste den Spielplan beleben, traten Plaschke als Holländer und Vogelstrom als Lohengrin auf. Während jener einen Sieg auf der ganzen Linie errang, enttäuschte Vogelstrom offensichtlich, wenn er auch vielleicht keinen besonders glücklichen Tag gehabt hat. Jadlowker als Radames und Schwarz in mehreren Verdi-Opern gaben weitere Abwechslung. Was der Spielplan an Lebendigkeit verlor, hat er an Qualität unstreitig gewonnen. Absichtlich beschränke ich mich für heute mit dieser allgemeinen Feststellung; was im besonderen noch zu sagen ist, soll im Mai gelegentlich der kritischen Rückschau auf die verflossene Spielzeit geschehen.

Nur wenige Worte noch über die Konzertzeit! Ganz im Gegensatz zum Beginn des Winters, der eine reiche Konzertzeit versprach, gestaltete sich die Mitte. Auswärtige Konzertgeber fehlten fast ganz. Wenn ich die Konzerte von Elisabeth Böhm van Endert, die einen interessanten, wenn auch nicht neue Offenbarungen bringenden Abend bot, Conrad Ansorge (mit enormer Tonentwicklung) und Leonore Wallner mit einem Balladenabend aufzähle, ist das Bemerkenswerteste damit verzeichnet. Alles andere spielte sich im Rahmen der Konzerte des Städtischen Orchesters ab, hier allerdings stets mit unbestrittenem Erfolge. Hier beherrscht Dr. Rabl das Feld. Beethoven, Schumann, Händel auf der einen, Richard Strauß, Liszt, Brahms auf der anderen Seite erfuhren tiefgehende und liebevolle Sorgfalt, was um so höher anzuerkennen ist, als die Qualität des Orchesters unter den Wirkungen der Einberufungen naturgemäß gelitten hat. Von den Solisten stand Franz v. Vecsey im Vordergrund, sein Brahms-Konzert war eine erhebende Tat. Auch Wille aus Leipzig, der das wenig gespielte Schumann-Konzert A moll brachte, fand jubelnde Aufnahme. Rabls Versuch, Sinfonien in Volkskonzerten zu geben, gelang glänzend. Eine Haydn-Sinfonie, Beethovens Vierte und Schuberts Unvollendete wurden jedesmal von 3000 Personen besucht und machten tiefen Eindruck.

Die Kammermusik ist fast völlig eingeschlafen. Wäre nicht die hiesige Tonkünstlervereinigung, die ungeachtet vieler Mißerfolge hinsichtlich des Besuchs unermüdlich ihrem Streben treu bleibt, müßten wir ganz auf Kammermusik verzichten. So konnten wir uns wenigstens an zwei Beethoven-Quartetten und einem Smetana-Trio (Gmoll) erquicken, abgesehen von einigen weiteren Kammermusikwerken, deren namentliche Aufzählung sich erübrigt.

Was oben vom Theater gesagt wurde, gilt auch von den Konzerten. Die heutige Besprechung soll nur eine Zwischenstaffel sein, was noch not tut, soll und muß das nächste Mal gezeigt werden.

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister Im April

Trotzdem die hiesigen Musikverhältnisse noch immer unter der Kriegsnot zu leiden haben, brachte uns das nun beendigte 2. Quartal der dieswinterlichen Konzertsaison doch ganz ausgezeichnete musikalische Genüsse. Einen überaus starken Erfolg hatte das 3. Vereinskonzert unseres Musikvereins durch die Mitwirkung des geschätzten Künstlerehepaares W. van Hoogstraten (Violine) und Elly Ney (Klavier). Der vollendete Vortrag im Zusammenspiel der Sonaten Op. 108 von Brahms und der Kreutzer-Sonate von Beethoven war reine göttliche Musik von tiefergreifendem Eindruck, und die Klaviersoli von Liszt „Danksagung an Gott“ und die 14. Ungarische Rhapsodie sowie die ebenfalls technisch verzwickten Brahmsschen Werke Op. 118, 36 und 119 zeigten den Zuhörern die große Künstlerschaft Elly Neys, die nicht nur durch technisches Können glänzt, sondern auch zum Ausdruck bringt, was eine musikalische Frauenseele fühlen kann. Vom Frauenchor des Vereins wurden 2 Schubertsche Chöre (Op. 52 und 133) vorgetragen, bei denen Elly Ney die Klavierbegleitung in feinsinniger Weise ausführte.

Im 4. Vereinskonzert brachte Karl Hasse einige weniger bekannte Chorkompositionen von Schubert zur Aufführung, das große „Halleluja“ für Frauenchor und „Mirjams Siegesgesang“ für Sopransolo, gemischten Chor und Klavierbegleitung. Als Solistin wirkte Frau Eva Bruhn aus Essen mit, die das Solo im „Siegesgesang“ übernommen hatte und außerdem eine Reihe moderner Lieder von A. Mendelssohn, Mahler, Pfitzner und Wolf mit Anmut und künstlerischer Vollendung, unter Begleitung Karl Hasses am Flügel, zum Vortrag brachte. Schöner kann Pfitzners „Venus mater“ nicht wiedergegeben werden, als es die Künstlerin hier bot.

Eine überaus schätzenswerte Konzertveranstaltung war der 2. Kammermusikabend. Statt des „Böhmischen Quartetts“, das wegen Paßschwierigkeiten am Kommen verhindert war, lernten wir das Wendling-Quartett aus Stuttgart kennen, und ich darf unverhohlen der allseitigen großen Freude Ausdruck geben, diese Bekanntschaft gemacht zu haben. Reife, vornehme und abgeklärte Kunst war es, die dies Quartett durch die vollendete Wiedergabe der 3 Streichquartette: Op. 76 Nr. 4 in Bdur von Haydn, Op. 74 in Esdur von Beethoven und Op. 41 Nr. 3 in Adur von R. Schumann uns bot. Ein inniges Versenken in den Geist der Werke, die Geschlossenheit und Einheit im Zusammenspiel bewirkten ein reizvolles, blühendes Klangleben, das den Künstlern rauschenden Beifall eintrug und bei den Hörern den lebhaften Wunsch auf baldiges Wiederkommen lebendig werden ließ.

Dank den eifrigen und lobenswerten Bemühungen seines Dirigenten konnte der Musikverein die dieswinterliche Saison mit einem größeren Orchesterkonzert schließen. Seit Kriegsbeginn hatten wir auf ein derartiges Konzert verzichten müssen wegen der Schwierigkeit der Zusammenstellung des dazu nötigen Orchesters. Mit einem erheblichen Teil der Bückeburger Hofkapelle und hiesigen Kräften in der Stärke von 60 Mann hatte Hasse durch energische Arbeit einen einheitlichen Klangkörper aufgestellt, der unter seiner sichern Führung durch eine vortreffliche Leistung erfreute. Er bot uns erstmalig seine „Sinfonischen Variationen über das Lied „Prinz Eugen“ Op. 17, die er bereits in mehreren Städten mit Erfolg aufgeführt hat. Man war natürlich hierorts sehr gespannt auf das neue, im vorigen Jahre entstandene Werk unseres wertgeschätzten Dirigenten. Die Variationen sind neuerer Art und bilden, jede für sich, eine freie Fantasie über ein der Hauptmelodie entnommenes Motiv, das zuletzt zu einer glänzenden dreiteiligen Fuge verarbeitet ist. In der Zeit des Krieges entstanden, zeigen die einzelnen Variationen Bilder und Eindrücke des Krieges, über die der Komponist auf dem Konzertprogramm einige Andeutungen gegeben hatte. Das vorgeführte Werk hat auch hier starken Eindruck hinterlassen und lebhaften Beifall gefunden. Als Solist spielte der Pianist Otto Weinreich (Leipzig) das Beethovenschen Konzert Op. 73. Der Künstler errang durch sein technisch vollendetes und seelenvolles Spiel starken Beifall und besondere Hochschätzung bei dem Konzertpublikum. Beethovens Adur-Sinfonie schloß mit ihren erhabenen und frohen Weisen das schöne Konzert.

Die von dem geschätzten Organisten Rudolf Prenzler an St. Katharinen veranstalteten eintrittsfreien Kirchenkonzerte erfreuen sich immer mehr der allgemeinen Wertschätzung und sind im wahren Sinne des Worts stimmungsvolle musikalische Abendandachten, welche sehr gern auch von unsern Feldgrauen aufgesucht werden. Der Konzertgeber ist stets bemüht, etwas künstlerisch Wertvolles zu bieten. Sein letztgegebenes Konzert bot durch die Cellovorträge von Professor Ernst Döring (Berlin) so Vollendetes und Erbauliches, daß beide Künstler des herzlichsten Dankes der vielen Konzertbesucher sicher sein können. Dörings Spiel glänzt durch unfehlbare Technik, noch mehr aber durch den reinen, tiefempfundenen Vortrag und durch die geistige Durchdringung des zu spielenden Tonwerks. Sein Piano ist von wunderbarem Schmelz. Zum vollen Gelingen der seelenvollen Vorträge trug nicht zum wenigsten die kunstsinnige Orgelbegleitung durch Prenzler bei, der außerdem noch durch die Bachsche Gmoll-Fantasie das Konzert machtvoll einleitete und zwischendurch den von ihm gut geschulten Chor des Lyzeums und Oberlyzeums in verschiedenen Liedern auftreten ließ, dessen frische Stimmen überaus lieblich und sicher klangen.

Rundschau

Anna Morsch †

Von **K. Schurzmann** (Berlin)

Weit über die Kreise der deutschen Musikpädagogen hinaus klingt die Kunde vom Tode der Anna Morsch. Schon rüsteten sich ihre Anhänger und Mitarbeiter zur Feier ihres 75. Geburtstages, als sie plötzlich aus einem Leben abgerufen ward, das ihr Mühe und Arbeit, aber auch Verheißung und Erfolg war. Sie selbst zitierte gelegentlich die schlichte Strophe: „Es wird kein Ding vergessen, es kommt sein Blütetag“, und so eines halb vergessenen Dinges, eines Stiefkindes der Kunst hat Anna Morsch sich angenommen, der Musikpädagogik.

Der Kulturaufschwung der letzten Jahrzehnte, der eine gesteigerte Musikausübung zur Folge hatte, ließ sie ihr Augenmerk auf die Wurzel künstlerischen Gedeihens heranwachsender Generationen richten, auf eine so hohen Kulturaufgaben gewachsene Lehrerschaft.

Nach gründlichen Studien bei Tausig, Ehlert und Krigar übte sie an der Spitze einer eigenen Musikbildungsanstalt praktische Lehrtätigkeit aus, während eine umfassende, musikwissen-

schaftliche Bildung sie auf die schriftstellerische Betätigung hinwies. Von größeren Arbeiten sind „Deutschlands Tonkünstlerinnen" und „Der italienische Kirchengesang bis Palestrina" zu nennen. In der Zeitschrift „Der Klavierlehrer", die seit einigen Jahren unter dem Namen der Musikpädagogischen Blätter erscheint und die sie bis zu ihrem Tode redigierte, stand ihr ein Organ zur Verfügung, das zum Träger ihrer Bestrebungen und als Verbandsblatt des von ihr ins Leben gerufenen Musikpädagogischen Verbandes von einschneidender Bedeutung für die gesamte Musikpädagogik überhaupt geworden ist.

Anna Morsch war eine Kampfnatur, nicht in dem Sinne, daß Kampf ihr Lebenselement, wohl aber so zu verstehen, daß sie vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckte, wo es die Erreichung ihrer hohen Lebensziele galt. Und vielleicht sind kaum Ziele hartnäckiger und schwerer errungen worden, vielleicht Hemmungen und Widerwärtigkeiten nie größer gewesen als auf diesem Gebiete, das gänzlich brachliegend aller Willkür preisgegeben war.

„Wir haben Ödland fruchtbar gemacht", ruft die unermüdliche Siebzigerin! Ihre Reformarbeit mußte eine doppelte sein, Hebung des Musiklehrerstandes einerseits, Aufklärung des Publikums andererseits. Für die Hebung des Musiklehrerstandes erkannte Anna Morsch eine allgemeine Schulbildung als erste Vorbedingung. „Turn- und Zeichenlehrer, Kindergärtnerinnen und Haushaltungslehrerinnen müssen die volle Schulbildung vor ihren Fachstudien absolviert haben, wenn sie sich später ein Zeugnis durch die staatliche Prüfung erwerben wollen.

Steht denn unsere Tonkunst niedriger als diese technischen Zweige, daß sie der allgemeinen Bildungselemente entraten könnte? Bedeutet sie etwa nichts im Menschendasein? Im Gegenteil, wir finden sie als treueste Begleiterin aller Lebensstationen, sie umschlingt mit ihren Blütenkränzen unsere Fest- und Trauertage, sie hat teil an allem, was unser Leben Beglückendes und Betrübendes bietet. Und die Pflege und Hütung einer solchen Kunst, die Sorge, sie in die erwachenden Seelen unserer Jugend zu pflanzen, will man täppischen und rohen Händen anvertrauen, von Persönlichkeiten ausführen lassen, die gar keine Ahnung von ihrer Weihe, ihrer Hoheit haben, wohl aber in ihrer Unkenntnis Tausende von zarten musikalischen Empfindungen im Keim ersticken und Seichtheit und Geschmacklosigkeit an ihre Stelle setzen."



Anna Morsch.

So weit Anna Morsch selbst; um diese Bedingung allgemeiner Schulbildung hat sie zeit ihres Lebens heiß gekämpft, viele und unter ihnen ernstmeinende Künstler und Pädagogen fielen ab, da sie in der allgemeinen Schulbildung eine zu schroffe Bedingung und eine wirtschaftliche Schädigung der Konservatorienbetriebe erblickten. Anna Morsch wich keinen Fuß breit, und der Erfolg war auf ihrer Seite. Ihren unablässigen Bemühungen gelang es, die Aufmerksamkeit der Regierung auf die wichtigsten Probleme der Musikpädagogik zu richten; die erste Frucht war die Reform der Schulgesangsordnung. Die Einführung einer staatlichen Prüfung für Musiklehrer ist im Werden begriffen, ihr Inkrafttreten hat Anna Morsch nicht erlebt, sie durfte aber auch hier der frohen Zuversicht sein, gesiegt zu haben.

Um ihre musikpädagogischen Reformideen weitesten Kreisen zugänglich zu machen, rief sie musikpädagogische Kongresse ins Leben. Die Interessen wuchsen bald über den nationalen Rahmen hinaus, und im Jahre 1913 tagte der erste internationale Kongreß im Berliner Reichstage. Allerorten schloß man sich zu Vereinigungen zusammen, die gemeinsamen Standesfragen zu beraten, der Deutsche musikpädagogische Verband ist über ganz Deutschland ausgespannt.

Um die soziale Lage der Musiklehrer zu heben, arbeitete Anna Morsch unermüdlich an der Organisation der Musikbildungsanstalten, schuf einheitliche Unterrichtsbedingungen und bekämpfte die unlautere Konkurrenz.

In gleichem Maße galten ihre Bestrebungen der Aufklärung des Publikums. Öffentliche Vorträge, Bekanntmachungen in der Presse, Nachweis tüchtig geschulter Lehrkräfte trugen dazu bei, den Laien bei der Wahl des Pädagogen kritisch zu machen und zu beraten.

Einen umfangreichen Feldzugsplan setzte Anna Morsch gegen die Schundliteratur ins Werk. Sie rief Kommissionen zusammen, die die Sichtung der Unterrichtsliteratur unter Berücksichtigung moderner Studienwerke zum Zweck hatten; Ortsgruppen des Musikpädagogischen Verbandes machten an besonderen Vortragsabenden das Publikum praktisch mit empfehlenswerten Produkten auf diesem Gebiete bekannt.

Eine Lieblingsidee war die Gründung von Volksmusikschulen, die musikbegabten Kindern der Gemeindeschulen eine tüchtige Ausbildung zuteil werden lassen, um unter Beschaffung von Instrumenten musikkulturelle Werte in die Schichten des Volkes zu tragen, denen bisher die Freude an Hausmusik aus wirtschaftlichen Gründen versagt blieb. Auch hier hat Anna Morsch bereits den Grund gelegt und mit den bisherigen Erfolgen die Lebensfähigkeit und Existenzberechtigung derartiger Institutionen erbracht.

So sehen wir das Lebenswerk der nun Verewigten reich und von Erfolg gekrönt ausgebreitet, stark und fest gefügt, um auch über ihren Tod hinaus weiter zu wirken. Ihre prachtvolle, gütige, selbstlos ideale, immer hilfsbereite Persönlichkeit aber lebt im Herzen aller derer fort, die sich zu ihren Lebzeiten um sie scharten und sich nun um so fester zusammenschließen, um das teure Vermächtnis der Entschlafenen hoch und heilig zu halten und zu wahren: die deutsche Musikpädagogik.

Oper

Barmen Die Spielzeit 1915/16 fand am zweiten Ostertage mit Meyerbeers neu einstudierter Oper „Afrikanerin" ihren Abschluß. Am Dirigentenpulte waltete mit großer Umsicht W. Reuß seines Amtes. Die Hauptrollen — Nelusko: E. Hunold (Elberfeld), Selica: Frau Th. Reuß, Ines: Frl. Overhoff, Vasco: M. Wilhelm, Don Pedro: Leo Kaplan, Don Alvar: M. Anschütz, Oberpriester: B. Pütz, Don Diego: W. Sieger — waren sämtlich gut besetzt. Der Ostermonat brachte Wiederholungen von: Carmen, Hugenotten, Hoffmanns Erzählungen, Mignon, Waffenschmied usw., als Neueinstudierung noch Mozarts Zauberflöte. Der Spielplan des zweiten Kriegswinters enthielt fast nur „Repertoirestücke". Wir hörten von Wagner: Tannhäuser, Lohengrin, Fliegender Holländer, Meistersinger, Tristan

und Isolde, Walküre, Siegfried; von Beethoven: Fidelio; Weber: Freischütz; d'Albert: Tiefland; Humperdinck: Hänsel und Gretel; Offenbach: Hoffmanns Erzählungen; Lortzing: Undine und Waffenschmied; Meyerbeer: Hugenotten und Afrikanerin; Mozart: Zauberflöte. Etwas reichlich traten ausländische Werke hervor: Verdi mit Troubadour, Aida und Rigoletto, Bizet mit Carmen, Gounod mit Faust und Margarete, Thomas mit Mignon, Mascagni mit Cavalleria rusticana. Als klassische Operette gab es die „Fledermaus". Zu ungefähr 60 Vorstellungen wurden etwa 30 Gäste herangezogen, von denen einige (Adolf Löltgen) auf das Publikum große Anziehungskraft ausübten. Neben mehr oder weniger bekannten und tüchtigen „Gästen und Größen" waren an dem künstlerischen Erfolg der Spielzeit im zweiten Kriegsjahre erfolgreich bemüht: Kapellmeister Reuß und Walther, Oberspielleiter Fr. Mannstaedt, die Sänger: A. Porthen, L. Kaplan, Ph. Massalsky, A. Wißmann, L. Pütz, W. Martin; die Sängerinnen: Frau Reuß-Walsch, Frl. F. Overhoff, Coellestine Hermkes, P. Morra, H. Antoni. H. Oehlerking

Elberfeld Regstes Leben herrschte im ersten Frühlingsmonat (März) auf der vom Intendanten Artur v. Gerlach umsichtig geleiteten Bühne. Der überaus reichhaltige Spielplan zählt folgende Werke auf: Lohengrin, Tristan und Isolde, Meistersinger, Ring, Figaros Hochzeit, Evangelimann, Martha, Hoffmanns Erzählungen, Wiener Blut, Bettelstudent. Die solistischen Leistungen machen unserer Provinzbühne alle Ehre. Obenan stehen diejenigen des Heldenbaritons E. Hunold (Wotan, Hunding); ihnen schließen sich an Fritz Steins Siegmund und Siegfried. Ein vielseitig begabtes Bühnenmitglied ist H. J. Faber, der u. a. den listigen Loge durch ein verlebendigtes Spiel prächtig verkörperte. Ihm ebenbürtig zur Seite, namentlich in gesanglicher Beziehung, stand Walter Ries-Alberich. Rühmenswert waren die Rheintöchter von Frl. Hanna Dewern, A. Zachariasen, I. Thorsen, ferner die Freia von Minna Tube und Fricka von Else Gunsell-Bengel.

Von aller törichten Ausländerei, die mit wahrer deutscher Kunst nichts zu schaffen hat, verschonte uns den ganzen Winter hindurch unsere Bühnenleitung. Wo die heitere Muse zu Worte kommen sollte, geschah es in Form der klassischen Operette mit ihren besten Schöpfungen (Bettelstudent, Fledermaus), zu deren Darstellung man sich der besten, erprobten Künstler bediente.

Unsere diesjährige Spielzeit konnte dank einer lebhaften Unterstützung durch das Publikum bis Ende April ausgedehnt werden. Außer verschiedenen Wiederholungen von Meistersinger, Undine und Evangelimann wurden im Ostermonat noch neu einstudiert Mozarts Bastien und Bastienne und Schauspieldirektor, R. Straußens Rosenkavalier und Verdis Maskenball. Mit dem Mozartstil fanden sich unsere Sangeskünstler trotz der eifrigen Wagnerpflege unserer Bühne im 2. Kriegsjahr nicht übel ab. Zu erwähnen ist Ilse Astens Bastienne, R. Stiebers Bastien, W. Ries' Schauspieldirektor, R. Stiebers Mozart, ferner waren die beiden Sängerinnen durch Inge Thorsen und Margarete v. Niedeck trefflich in Gesang und Spiel verkörpert. Den Beschluß der Spielzeit bildete der Rosenkavalier, bei welchem sich Franziska Callney (Darmstadt) durch lebenswahre Empfindung und temperamentvolles Spiel auszeichnete. Hanna Dewern hatte sich mit der Titelrolle recht vertraut gemacht. Verdis hier lange nicht mehr gegebener Maskenball war szenisch und musikalisch trefflich vorbereitet und fand vor vollbesetztem Hause starken Beifall. — Eine Rückschau auf die Oper unseres Stadttheaters im Winter 1915/16 zeigt, daß der Wagnerkult obenan steht. Außer Rienzi und Parsifal wurden seine sämtlichen Werke aufgeführt. An Wagner schließt sich der Aufführungszahl nach dann „Rosenkavalier" (viermal) an. Neben Wagner waren einstudiert: d'Albert: Tiefland; Beethoven: Fidelio; Bizet: Carmen; Flotow: Martha und Stradella; Humperdinck: Königskinder; Kienzl: Evangelimann; Lortzing: Waffenschmied und Undine; Mozart: Figaros Hochzeit, Bastien und Bastienne, Schauspieldirektor; Nicolai: Die lustigen Weiber; Offenbach: Hoffmanns Erzählungen; Thomas: Mignon; Verdi: Troubadour, Maskenball; Wagner: sämtliche Sachen, ausgenommen Rienzi und Parsifal; Weber: Freischütz. Leider fehlten ganz: Gluck (Orpheus) und Marschner (Hans Heiling). Vergebens blickte man aus nach neueren Werken von Schillings, Pfitzner, Schreker (Ferne Klang), Kienzl (Kuhreigen). Die klassische Operette war vertreten durch Millöcker (Bettelstudent), J. Strauß (Fledermaus, Zigeunerbaron und Wiener Blut). Um das künstlerische Gelingen der letzten Spielzeit haben sich große Verdienste erworben die Kapellmeister Knappertsbusch, Gemünd, Urack, Lande sowie der Intendant Artur v. Gerlach. H. Oehlerking

Konzerte

Barmen Unter den weniger zahlreichen Konzerten des Monats März ist das 5. volkstümliche Konzert bemerkenswert. Frau Ellen Saatweber-Schlieper und Emil Schennich (Barmen) machten in künstlerisch vollendeter Weise ein großes, musikalisch weniger anspruchsvolles Publikum mit zwei der hervorragendsten Werke der deutschen Musikliteratur bekannt: J. S. Bachs Konzert für zwei Klaviere und J. Brahms' Variationen über ein Thema von Haydn für zwei Klaviere. Anspruch auf Bedeutung als Tondichter erhebt Emil Schennich durch verschiedene Werke, welche im letzten Kriegswinter von ihm in Barmen und Elberfeld aufgeführt wurden. An dieser Stelle ist zu erwähnen die eine eigenartige Klangtechnik bekundenden Kompositionen: „Bilder aus der toten Stadt": 1. Beguinenhof; 2. Aus stolzen Tagen. Diese melodisch klingenden Stücke fanden beim Zuhörerkreis eine warmherzige Aufnahme. Das im besten Sinne des Wortes „volkstümliche Konzert" wurde vervollständigt durch Liedvorträge der Barmer Opernsängerin Marie Masselter, welche mit tiefem Gefühlsausdruck Lieder von Ramrath (fünf Falterlieder; Das Unterpfand; Liebe, kleine Melodie) und Taubert (Dem Herzallerliebsten) sang, die zu den schönsten Perlen zeitgenössischer Lyrik zählen.

Bei der Aufführung der Matthäus-Passion, die in Barmen jährlich wiederkehrt, zeichnete sich aus dem Solistenquintett namentlich Ludwig Lauenstein als Evangelist aus. Die Christusworte wurden von Alfred Kase (Leipzig) weihevoll gesungen. Tonschön und gefühlswarm sangen ihre dankbaren Partien Mientje Lauprecht van Lammen und Emmi Leisner (Berlin). Chor und Orchester erledigten ihre Aufgaben mit bestem Geschick. — Hoch zu bewertende gesangliche Leistungen wiesen der Barmer Sängerchor und das Barmer Männerquartett auf in Liedern „Die Toten von Samoa", Die drei Worte des Glaubens" und anderen Sachen gelegentlich eines Wohltätigkeitskonzertes. H. Oehlerking

Elberfeld Wie in Barmen wurde es auch in Elberfeld in den Konzertsälen während des Monats März ruhiger. Im vierten volkstümlichen Sinfoniekonzert verhalf Dr. Haym Beethovens Egmont-Ouvertüre und Brahms' 4. Sinfonie zu blühendem Leben. H. Bornemann meisterte Beethovens Violinkonzert technisch und geistig. — An einem Künstlerabend trug E. Schennich mit seiner Gattin Hedwig Schennich die Es dur-Sonate Op. 18 von R. Strauß und eine eigene Violinsonate in C moll Op. 9 vor, die uns in zwei Teile (Träumender Geiger im Mondschein nach H. Thoma) erfolgreiche Betätigung auf dem Gebiete der Kammermusik zeigte. — Frl. Busmans Klavier- und Frl. E. Bernthals Liedervorträge ermangeln noch des letzten Schliffes. Dasselbe gilt für Lautenspiel und -gesang von Frl. E. Becker. Kothes Lautenabend gewann neues Interesse durch hübsche Lieder des 17. und 18. Jahrhunderts für Vorsänger und Frauenstimmen. Frl. Schilling war die erfolgreiche Verkünderin neuer, hübscher Lieder („acht Gesänge von Leidenschaft und Liebe") des Hamburger Kapellmeisters F. C. Weigmann.

Im Konzertsaal wurde es im Laufe des Ostermonats recht still. Nur über wenige Veranstaltungen, die mehr als örtliche Bedeutung haben, ist an dieser Stelle zu berichten. Anläßlich

einer volkstümlichen, sehr eindrucksvoll verlaufenen Bismarckfeier wurde S. Wagners „Fahnenschwur für Männerchor und Orchester" von der Sängerschar mit edler Begeisterung vorgetragen. Tiefe Wirkung erzielten die Haymschen Soldaten- und Kriegslieder, die Opernsänger E. Hunold empfindungsvoll sang, namentlich das innige „Laß mich gehn, Mutter". Weihevoll erklang der altdeutsche Schlachtgesang für Männerchor und Orchester von Julius Rietz. Den größten Eindruck des Abends machten Reinthalers seinerzeit preisgekrönte Bismarckhymne für gemischten Chor, Soli und Orchester.

Einen reinen und seltenen Genuß hatten die Besucher des zweiten Kammermusikabends der Bläservereinigung des städtischen Orchesters. Beethovens Quintett Es dur Op. 16, Thuilles Sextett B dur Op. 6 erfuhren eine abgeklärte Wiedergabe. In verständnisvoller Vertiefung sang Opernsänger Karl Schröder (Köln) Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" und mehrere Lieder von Fr. Liszt. Einen schönen Abschluß erreichten die Aufführungen der Konzertgesellschaft durch Bachs Matthäuspassion am Karfreitag. Die Chöre klangen tadellos. Auch die Solopartien waren bei Mientje Lauprecht van Lammen, Elisabeth Hoffmann, Paul Toldten und R. Breitenfeld bestens aufgehoben.

H. Oehlerking

Noten am Rande

Ein wiedergefundenes Musikwerk Rousseaus. In seinen „Confessions" erzählt J. J. Rousseau, daß er 12 italienische Chansons habe stechen lassen, daß aber die ganze Sammlung, die Lieder und die dazu gehörenden Bilder, verschwunden sei. Man weiß, daß Rousseau seine Sammlung während seines Aufenthaltes in Venedig, in den Jahren 1743—1744, wo er den melodischen Gesängen der Gondolieri viel Interesse abgewonnen, komponiert hat, aber bisher konnte ihre Spur nicht aufgedeckt werden. Nun gelang es Julien Tiersot, dem verdienstvollen Musikhistoriker und Herausgeber der umfangreichsten und schönsten Sammlungen von französischen Volksliedern, den von Rousseau und späteren Forschern vermißten Band in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums aufzufinden, und zwar unter den „Anonyma". Die Gründe, die Tiersot für die Echtheit seines Fundes im „Temps" vom 10. Mai anführt, sind durchaus stichhaltig. Der Titel des Fundes lautet: „Canzoni di Batello-Chansons italiennes, ou Leçons de musique pour les commençans", 1753. Interessant ist das Vorwort zu den 12 Chansons: „Diese kleinen Lieder wurden für Leute komponiert, die, trotzdem sie Franzosen sind, doch Freude an der Musik haben, damit sie ihren Charakter erfassen und singen lernen . . . zuerst handelt es sich darum, den richtigen Rhythmus zu erfassen und nicht zu kreischen. Das übrige kommt von selbst mit dem natürlichen Geschmack und mit den Stunden, die man bei einem Lehrer genießen mag". Wir können hier nicht auf die Einzelheiten von Tiersots Beweisführung eingehen. Aber, um in dem Verfasser des Liederbüchleins Rousseau zu erkennen, würde schon dieses Zitat genügen für den, der den Stil Rousseaus kennt und weiß, wie sehr der Genfer Philosoph die französische Musik und die französischen Stimmen verabscheute.

Kreuz und Quer

Berlin. Eine Berufsvereinigung für Lehrer der deutschen Gesangs- und Opernkunst ist am letzten Sonnabend in einer gut besuchten Versammlung im Abgeordnetenhause gegründet worden. Zweck des Verbandes ist: die Förderung wirtschaftlicher und künstlerischer Interessen seiner Mitglieder und der Zusammenschluß der drei Berufsgruppen, die für den Opern- und Konzertsängerberuf vorbereiten: Gesanglehrer, Operndarstellungslehrer und Korrepetitoren. Zum Vorsitzenden wurde gewählt Kapellmeister Mörike, zum stellvertretenden Vorsitzenden Professor Adolf Schulze; zu Beisitzern die Gesanglehrerinnen Kammersängerin Geller-Wolter und Mary Hahn, die dramatische Lehrerin Kammersängerin Reuß-Belze, die Gesanglehrer Dr. Bruns, Professor v. Dulong, Königl. Hofopernsänger Fraenkel und Professor Ochs.

Budapest. Anläßlich des 50jährigen Künstlerjubiläums des Grafen Geza v. Zichy bringt die Ungarische Oper in Budapest sein musikalisches Hauptwerk, eine Rakoczi-Trilogie, zur Aufführung.

Leipzig. Im zweiten Volkstümlichen Konzert in Zwickau hatte die Leipziger Sängerin Anna Führer einen schönen Erfolg zu verzeichnen.

Wien. Paul v. Janko (Erfinder der nach ihm benannten „Janko-Klaviatur") vollendet am 2. Juni d. J. sein 60. Lebensjahr. Er lebt seit 1892 dienstlich in Konstantinopel, wird aber bald nach Wien übersiedeln, um daselbst seinen Lebensabend zu verbringen und seine Kräfte der Förderung seiner Erfindung zu weihen. Für Paul v. Jankos Sache wirkt auch der seit 1905 bestehende „Janko-Verein" in Wien.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 22

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 1. Juni 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Über Opern von Schulz-Beuthen

Von **Heinrich Nikolowski (Dresden)**

Gewaltig hat sich in diesem Weltkrieg das deutsche Wesen vor allem auf militärischem und wirtschaftlichem Gebiete offenbart, und auch unsere Hoffnungen für die künstlerische Zukunft sind davon beeinflußt worden. Nach dem Ungewitter, das sich über Europa entlädt, werden Künstler und Publikum von allem äußerlichen, verstandesmäßigen, krankhaften, unnatürlichen Scheinwesen in der Kunst loskommen, und man wird wieder Kunstwerke lieben lernen, die schöpferisch aus den Tiefen der Seele gestaltet sind. Ein Meister wird dann begriffen werden, der am 12. März 1915 in Dresden gestorben ist: Heinrich Schulz-Beuthen. Nur ein kleiner Kreis von Freunden hat ihn geliebt und bewundert, die große Masse kannte kaum seinen Namen, und selbst wissenschaftliche Nachschlagewerke zählen die große Reihe seiner bedeutenden Schöpfungen nur lückenhaft auf. Schulz-Beuthens Kunst ist Ausdruck des innerlichst Erlebten, „Sprache des Unaussprechlichen", die zwar nicht berauscht und blendet, aber zu dem uns Bewußtwerdenden ein Neues hinzufügt, uns Offenbarungen bringt und unsere Seelen nährt. Neben seinen Sinfonien und sinfonischen Dichtungen seien vor allem seine Märchenoper „Aschenbrödel", die musikalische Tragödie „Die Paria" und die Legendenoper „Die Verschollene" einem weiteren Kreise empfohlen.

Richard Wagner soll sich mit Plänen einer deutschen Märchenoper getragen und Aschenbrödel als den glücklichsten Vorwurf bezeichnet haben. Der Text zu Schulz-Beuthens Oper stammt von Mathilde Wesendonk, der Freundin Richard Wagners. All die lieblichen Züge des Märchens: das Linsenlesen am Herde, der Haselbaum, die Fee, der Ball im Königsschloß, die Pantoffelprobe, sind darin verarbeitet. Neu erfunden hat die Dichterin die scharfe Charakteristik der Stiefschwestern, das Motiv des Zauberschlafes, in den der Prinz nach Entschwinden Aschenbrödels verfällt, und die Figur des Narren, der als wahrhaft Weiser die Handlung zum glücklichen Ende führt. Die ganze bunte Märchenherrlichkeit zieht an uns vorüber in wundervollen Bildern, die belebt sind von Chören der Jagdgenossen des Prinzen und der Freundinnen der Stiefschwestern, von herrlicher Ballmusik im Königsschlosse mit Walzermelodien und Menuett, von mystischen Feenchören beim Zauberschlaf und einer ergötzlichen Fuge der über die geheimnisvolle Schlafkrankheit beratenden Doktoren.

Die lustspielartigen und komischen Elemente verlangten zusammen mit der phantastischen Handlung nach größerer Geschlossenheit der musikalischen Formen, und so gliedert der Komponist die durchkomponierte Oper in musikalisch scharf kontrastierende Szenen. Für die Nebensächlichkeiten der Handlung erfand er Motive; aber die Hauptsachen charakterisierte er durch Themen, die er im Verlaufe des Stückes organisch entwickelt. Durch Verarbeitung aller Themen, die sich sehr natürlich gibt, im Finale des 3. Aktes erreicht er den musikalischen Höhepunkt des zweieinhalbstündigen Werkes. Vielleicht erinnert man sich bei Bestimmung einer Weihnachtsvorstellung einmal dieser wahren „Märchenoper". Sie wäre ein rechtes Geschenk des deutschen Theaters an das deutsche große und kleine Publikum.

Daß der Meister auch Tragik zu gestalten und in Abgründe menschlicher Verworfenheit hineinzuleuchten vermag, zeigt die musikalische Tragödie „Die Paria". Die Dichtung von Prof. Friedrich Spigl (Wien) entnimmt den Stoff der indischen Kastenordnung. Die Paria sind von den Hindukasten ausgeschlossen und werden im Stück als die Ausgestoßenen behandelt. Schon der Umgang mit ihnen bedeutet den Tod.

Eine indische Fürstentochter hat sich in jugendlichem Lebenstriebe dem Gesetze der Witwenverbrennung durch die Flucht entzogen und lebt viele Jahre im glücklichsten Familienleben mit einem Paria, der sie gerettet hat. Unbekannt mit ihrem Aufenthaltsorte kommen ihr Vater anläßlich einer Leichenverbrennung und ihr Bruder auf der Jagd in das Pariadorf. Dieser Bruder, ein brutaler Herrenmensch, richtet seine Schwester, obwohl er sie als solche erkennt und obwohl ihr Mann, der Paria, ihm soeben das Leben gerettet hat, in schändlichster Weise zugrunde, um die Ehre seines Hauses zu erhalten.

In erschütternder Weise, mit schlagender Kürze und atemberaubender Spannung veranschaulicht diese Handlung den Gegensatz zwischen den äußerlichen, starren Gesetzen mächtiger, herrschender Kreise, die im Innern faul sind, und dem stillen, wahren Menschentum einer glücklichen, verachteten Familie. Die genial erfundenen Hauptpersonen — der entartete, lüsterne Bruder, auf Macht und angeborenen Adel pochend, die Schwester, in der Hütte des Paria zu schlichter, heldenhafter, opferbereiter Seelengröße herangereift — bieten Prachtrollen. Imposant wirkt durch

seine Massenentwicklung der Schlußchor, der sinfonisch die meisten Themen der einaktigen Tragödie verarbeitet und in dem zu der Priesterschaft die indischen Fürsten und die Paria treten, dessen ganzes Dorf mit Feuer und Schwert fanatisch vernichtet wird. Das indische Kolorit stört das Verständnis der Handlung nicht im geringsten, da die Herausarbeitung des allgemein Menschlichen dem Komponisten in ganz großartiger Weise gelungen ist. Es gibt aber Anlaß zu ungemein reizvoll und gewaltig Charakteristischem in der Musik, die im übrigen — man kann es ruhig sagen — auf derselben Höhe musikdramatischen Stiles steht wie Richard Wagners Meisterwerke, obwohl Schulz-Beuthen in Erfindung und Verarbeitung ganz eigene Wege geht.

Legendenoper nennt der Komponist sein drittes Bühnenwerk „Die Verschollene". Der Text, auch von Spigl, ist die Dramatisierung einer wohl allgemein bekannten Sage aus dem deutschen Mittelalter: Theresia, ein schwärmerisches Mädchen, das als Christi Braut zu leben und zu sterben gedachte, sollte von ihrem Vater Hugo von Falkenstein zur Ehe mit einem Ritter gezwungen werden. Am Tage der Hochzeit verschwand sie auf geheimnisvolle Weise. Der Alte starb unter furchtbaren Gewissensqualen, nachdem er seine Erben auf den Eid verpflichtet hatte: „Kein Brautkranz blühe mehr auf Falkenstein, ehe Theresia nicht zurückgekehrt ist". 120 Jahre sind vergangen. Zum ersten Male wieder ist dem Geschlechte eine Tochter Maria erblüht. Ihr Vater eröffnete ihr den Schwur des Ahnen, den auch er zu halten gezwungen ist, und mit schwerem Herzen beschließt Maria, als Opfer für des Ahnherrn Schuld an Theresia ins Kloster zu gehen und ihrem Geliebten zu entsagen. Mit Waffengewalt will dieser ihre Einkleidung als Nonne verhindern. Die Schwerter sind schon gezückt. Da erscheint die „verschollene" Theresia, bräutlich geschmückt wie am Tage ihres Verschwindens. Nur seit Morgen glaubt sie fern gewesen zu sein. Sie erzählt von den Wundern des himmlischen Gartens, den ihr der Heiland selbst gezeigt habe. Nachdem sie Maria mit dem Brautkranze geschmückt hat, wird sie, wunderbar, wie sie gekommen, den Menschen, die sie glücklich gemacht hat, wieder entrückt.

Das dramatische Leben des Stoffes, der ganz aus dem Gefühl geboren ist und nach der Erschließung durch die Musik geradezu dürstet, ist der Gegensatz schwärmerischer, weltabgewandter Versenkung in das Göttliche zu lebens- und sinnenfroher Liebe. Der mittelalterliche Rahmen der Handlung, der alte und der junge Ritter, ein schalkhafter Knappe, Chöre der Nonnen und eine bäuerliche Hochzeit sind genial getroffen. Die Erzählung Theresias von dem himmlischen Garten — ein Gegenstück zu dem Gleichnis von der himmlischen Stadt in Hauptmanns „Hannele" — ist ein musikalisches Wunder. Das Werk gipfelt in einem Chor, der das unbegreifliche Ewige, das ins Zeitliche hereinragt, und den übermächtigen Augenblick, in dem sich allen durch ein Wunder sichtbar Zeitlichkeit und Ewigkeit berührt haben, von tiefsten Schauern erfüllt, preist.

„Die Verschollene" ist ein musikalisches Drama von fast idealer Vollendung. Wer Bühnendichtungen auf ihre Komponierbarkeit hin zu prüfen versteht und selbst an musikdramatische Meisterwerke den Maßstab der Kongruenz von Dichtung und Musik anzulegen gewohnt ist, wird die Größe dieses Lobes ermessen.

In unserer Zeit der Selbstbesinnung des deutschen Geistes, wo jeder Opernspielplan noch immer zeigt, daß unsere Bühnen von fremdem Gute leben müssen, sollte man sich dieser Werke deutscher Höhenkunst annehmen. Wo findet sich eine Persönlichkeit, die den großen Seelenkünder Heinrich Schulz-Beuthen zum deutschen Volke reden läßt?

Musikbriefe

Aus Bremen

Von Prof. Dr. Loose Anfang April

Das zehnte philharmonische Konzert brachte mehrere Neuheiten. Georg Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach, Op. 59, vom Philharmonischen Orchester äußerst fein vorgetragen, fanden allseitige Zustimmung, wenn sich auch der Beifall am wenigsten laut zu erkennen gab. Es handelt sich um ein Werk, das in jeder Beziehung meisterhaft genannt werden muß. Aus dem gehaltvollen, eines weiteren Ausbaues fähigen Grundgedanken entwickelt der Komponist eine — vielleicht reichlich lange — Reihe von interessanten Tonbildern, von denen jedes ein eigenartiges Gepräge trägt, bis eine groß angelegte, glanzvolle Fuge, die zuletzt das ursprüngliche Thema umspielt, die Krönung des Ganzen bildet. Eine bedeutende Gestaltungskraft — unter Verzicht auf selbständige Erfindung —, völlige Beherrschung des musikalischen Rüstzeuges, Farbenreichtum und Klangschönheit sind die Vorzüge, die dem Werke bleibenden Wert verleihen.

Bei einer andern Programmnummer handelte es sich um eine Uraufführung, die uns zugleich die Bekanntschaft mit einem hier noch nicht zu Wort gekommenen Komponisten verschaffte. Otto Taubmann ist bereits durch seine „Deutsche Messe" weiteren Kreisen bekanntgeworden. In seinem Op. 27, „Kampf und Friede", Kantate für gemischten Chor, Altsolo und Orchester, stellt er sich in den Dienst des vaterländischen Empfindens, sucht aber von den Zeitereignissen dadurch einen gewissen Abstand zu gewinnen, daß er seinen Text der Bibel entlehnt und uns die Vorgänge dieses Krieges gewissermaßen zeitlos, von höherem Standpunkte aus vorführt, wenigstens in dem größten Teile seines Werkes. Daß er am Schlusse durch Heranziehen des „Deutschland, Deutschland über alles" seiner allegorischen Darstellung die konkrete Deutung gibt, ist vom rein künstlerischen Standpunkte aus vielleicht noch am meisten zu beanstanden.

Der Text ist der Offenbarung des Johannes entnommen. Im 18. Kapitel verkündet ein vom Himmel herniederfahrender Engel mit lauter Stimme den Fall Babylons; ein zweiter Engel berichtet von Babylons Sünden und seiner Selbstgefälligkeit, die seinen Fall verursachten, sowie von den Klagen, die die Könige auf Erden darob erheben werden. Im Gegensatz dazu bringt das 21. Kapitel die Vision eines „neuen Himmels" und einer „neuen Erde", die die Menschen vereint mit Gott bewohnen, und „wo kein Tod mehr sein wird, noch Leid und Schmerz". „Wer's überwindet, der wird's alles ererben." Die so überwunden haben, singen Halleluja dem allmächtigen Gott, der das Reich eingenommen hat.

Dem textlichen Inhalte entsprechend gliedert sich die Kantate in zwei Hauptabschnitte. Mit schmetternden Fanfaren setzt der erste Teil ein, „sie ist gefallen, Babylon, die große!" verkündet jubelnd der Chor. In einer dramatisch belebten, farbenreichen Darstellungsweise wird dann über die Sünden berichtet, die bis an den Himmel gereicht haben, wie Gott an ihren Frevel gedacht und ihn bestraft hat. Dann folgt, in melodiöser Hinsicht besonders anziehend ausgestaltet, die Trauerklage der Könige.

Die Verkündigung des „neuen Himmels" und der „neuen Erde" fällt einer Einzelstimme zu. Das Altsolo, das von Frau Paula Werner-Jensen mit klangvoller Stimme und ergreifendem Ausdruck vorgetragen wurde, verleiht der frohen Zuversicht auf das kommende Friedensreich beredte Töne. Die Orchesterbegleitung dieses Teiles ist durch Farbenpracht und reizvolle Instrumentierung ausgezeichnet. Das Orchester leitet dann zu dem gewaltigen Schlußchore über, der in einer dreifachen Chorfuge die Lobpreisung Gottes bringt. Dann ertönt nach einer Generalpause zunächst in sanften Tönen die feierliche Melodie des „Deutschland, Deutschland über alles", der Chor hebt von neuem in abgekürzten Sätzen seine Fuge an, und Posaunen, Hörner und Trompeten schmettern mächtig das „Deutschland, Deutschland über alles" hinein.

Wie man nun auch vom künstlerischen Standpunkte aus über diesen Schluß denken möge, so verfehlte er seine Wirkung auf das Publikum nicht. Da das Werk an musikalischen Schönheiten auch sonst sehr reich ist und Chor und Orchester unter der geistvollen Führung von Prof. Wendel ihre gewiß nicht leichten Aufgaben — von ein paar Intonationsschwankungen des Chores abgesehen — in anerkennenswerter Weise lösten, war der nachfolgende Beifall ein anhaltender und rief den Dirigenten und den persönlich anwesenden Komponisten immer wieder auf das Podium.

Der Bremer Lehrergesangverein gab sein erstes diesjähriges Konzert am 6. Dezember im Großen Saale der „Union", der fast voll besetzt war. Durch die Einberufungen zur Fahne ist der Chor fast auf die Hälfte zusammengeschrumpft, und da besonders die jüngeren Kräfte fehlen, so ließ der Chor etwas von der Frische und Klangfülle vermissen, die man an ihm sonst bewundern konnte. Aber die sonstigen Vorzüge, Reinheit der Tongebung, rhythmische Straffheit, gute Aussprache und durchgeistigter Vortrag zeigten sich unvermindert erhalten. So erweckten die Darbietungen, die unter der Leitung von Josef Thienel standen, große Befriedigung und wurden mit Beifall belohnt. Das Programm setzte sich aus einigen größeren Chorsachen, wie R. Schumanns: Der Eidgenossen Nachtwache, und Liedern von mehr volkstümlichem Charakter zusammen, von denen Silchers Schifferlied in der Bearbeitung von J. Thienel besonders beifällig aufgenommen wurde. Als Solistin wirkte Frl. Helene Jung vom Hamburger Stadttheater. Sie sang mit schöner, in allen Lagen gleichmäßig ansprechender Altstimme und mit warm beseeltem Vortrage ernste Lieder von Brahms und H. Wolf, von J. Schlotke am Flügel verständnisvoll begleitet, und erzielte ebenfalls großen Beifall.

Zum ersten Male trat am 4. Januar nach etwas mehr als einjährigem Bestehen der von Herrn Josef Thienel gegründete und geleitete Frauenchor „Neue Singakademie" mit einem selbständigen Konzert an die Öffentlichkeit, nachdem er bereits bei verschiedenen Gelegenheiten erfolgreich mitgewirkt hatte. Auch dieses erste selbständige Auftreten gestaltete sich zu einem vollen Erfolge für den Chor wie auch für seinen Leiter. Denn seiner unermüdlichen und zielbewußten Arbeit ist es zu danken, daß der junge Verein sich bereits an schwierigere Chorwerke heranmachen konnte, wie Kauns „Draußen sinken die Flocken", Hegars „Morgen" und anderes. Den größten Beifall erzielte er mit dem „Bröllopsmarsch" von Södermann und dem „Spinnerinnenlied" aus dem „Fliegenden Holländer". In Josef Degler vom hiesigen Stadttheater war ein Solist von hervorragender Eigenschaft gewonnen worden. Mit einer prächtigen Stimme verbindet der Künstler eine vollendete Vortragskunst, so daß sowohl jedes der von ihm gesungenen Schubert-Lieder als auch die drei Kompositionen von dem anwesenden Hofkapellmeister Ernst Boehe aus Oldenburg („Das Kätzchen", „Die Stadt" und „Der Landstreicher") eine dem verschiedenartigen Gedankeninhalt entsprechende Wiedergabe fanden. Verdienter Beifall belohnte den Sänger und den Komponisten.

Aus Prag

Von Edwin Janetschek Anfang April

Über die beiden Separataufführungen der „Alpensinfonie" von Richard Strauß habe ich bereits berichtet; nun fand sie auch, um die große Mühe des Studiums auszunützen, Aufnahme in das Programm des letzten (IV.) Philharmonischen Konzertes im Neuen Deutschen Theater. Alexander v. Zemlinski, der treffliche musikalische Leiter dieses Konzertes, wußte auch das übrige Programm interessant zu gestalten; es enthielt neben dem Vorspiel zu Rezniceks Oper „Donna Diana", einem mehr mit Verstand als mit Herzblut geschriebenen, immerhin blendend wirkenden Tonstücke, ein neues Werk eines ganz Jungen in der Reihe der deutschböhmischen Tondichter, einen Liederzyklus „Frühling" für Gesang und Orchesterbegleitung des als Lehrer der Musiktheorie am hiesigen Konservatorium wirkenden Fidelio Finke, eine nach Texten verschiedener Dichter zusammengestellte Liedersammlung, die hauptsächlich durch ihre schöne thematische Arbeit interessiert, während man die blühende quellende Frühlingsstimmung, wie sie andere unter ähnlichen Titeln geschaffene Werke auszeichnet, in ihr fast ganz vermißt.

Bedeutende Veranstaltungen boten auch unsere beiden großen gemischten Chorvereine: Der Deutsche Singverein unter Dr. G. v. Keußlers Führung, der Haydns „Jahreszeiten" in einer musterhaft stilvollen Weise zur Aufführung brachte, und der Prager Deutsche Männergesangverein und seine gemischte Chorabteilung, die unter Alexander v. Zemlinski einen interessanten Brahms-Abend veranstaltete.

Unter den in unseren Konzertsälen wieder recht zahlreich eingekehrten Solisten schoß der Geiger Willy Burmester den Vogel ab. Selten auch hat Burmester bei uns so blendend und hinreißend gespielt wie diesmal; besonderen Anklang fanden die liebenswürdigen kleinen Sachen verschiedener Meister in der eigenen freien Bearbeitung des Künstlers, die Burmester schlechthin mustergültig und unübertrefflich vortrug. Als außerordentlicher Pianist von bester Qualität erwies sich auch Ignaz Friedman, der sich in einem Konzerte zur Speisung hungernder Kinder hören ließ und namentlich durch die Abgestuftheit seines Vortrages, durch die Feinheit der Übergänge vom schmelzenden Piano zum kraftvollen Forte entzückte.

Im Kammermusikverein lernten wir in einem interessanten Sonatenabend einen tüchtigen Pianisten aus Frankfurt, Alfred Höhn, kennen, während ein anderes Konzert derselben Vereinigung das treffliche Leipziger Gewandhausquartett und den Berliner Sänger Leo v. Herget bescherte; erstere spielten unter anderem das Schönbergsche Sextett „Verklärte Nacht" und Brahms' Bdur-Sextett, während sich letzterer mit Liedern Schumanns, Brahms' und Schuberts als sympathischer und intelligenter Sänger vorstellte.

Ein genußreiches und auf glänzende Solisten gestütztes Konzert war jenes der Herder-Vereinigung, in dem sich wiederum der ausgezeichnete Klaviervirtuose Alexander Krah und der von seiner Wirksamkeit am hiesigen Deutschen Theater unvergessene stimmgewaltige Baritonist Alfons Schützendorf hören ließen.

Daß die letzten Jugendkonzerte wieder Besonderes und nur durchweg Gutes in ihren Programmen boten und daß auch unser Konservatorium in seinen mustergültigen Schülerabenden seinen alten glänzenden Ruf bewährte, sei nur nebenbei erwähnt.

Die Böhmische Philharmonie brachte unter ihrem ausgezeichneten Dirigenten Dr. Zemanek auch in ihren vier letzten Abonnementskonzerten wieder eine Menge interessanter Neuschöpfungen zur Aufführung. Eine Enttäuschung brachte allerdings das in dem XVII. Konzerte aufgeführte „Requiem" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester von Conrad Ansorge, eine ziemlich nichtssagende, in der musikalischen Erfindung arme Komposition, deren Aufnahme in die Vortragsordnung dieses Konzertes nur als Höflichkeitsakt gegenüber dem als Solisten mitwirkenden Pianisten entschuldigt werden kann. Gleich musi-

kalisch unbedeutend waren die im XVIII. Konzerte zur Uraufführung gebrachten Gesänge mit Orchesterbegleitung von J. Jeremias. Ein musikalisches Ereignis dagegen bedeutete wiederum das Spiel der Pianistin Aurelia v. Kaan in diesem Konzerte, die das Fismoll-Konzert ihres Lehrers und Vaters zum Vortrage brachte und wieder ebensosehr durch die Süße und Farbenpracht ihres Anschlages als durch ihre technische Meisterschaft entzückte. Der Zyklus sämtlicher sinfonischer Dichtungen Liszts wurde in diesen Konzerten beendet, wofür man der Böhmischen Philharmonie und ihrem musikalischen Leiter besonders danken muß. Wenn etwas ihren diesjährigen Konzerten vorzuwerfen ist, so ist es der Mangel an stilistischer Einheit ihrer Programme, die fast durchwegs von dem Grundsatze auszugehen schienen, daß allen etwas bietet, wer viel und Mannigfaltiges bringt. Nichtsdestoweniger ist die Summe der in den zwanzig Abonnementskonzerten der „Böhmischen Philharmonie" geleisteten künstlerischen Arbeit derartig groß, daß sie in unserem Prager Musik- und Konzertleben ihresgleichen sucht.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm Mitte Mai

Noch wäre der Bericht über einige bemerkenswerte Konzerte nachzutragen, die teils in, teils noch vor der Karwoche hier stattfanden. Vor allem über die Wiener Erstaufführung des großen geistlichen Chorwerkes „In memoriam" von E. N. v. Reznicek durch den von Franz Schreker dirigierten Philharmonischen Chor. Während es Reznicek in seinen durch die Philharmoniker unter Weingartner aufgeführten sinfonischen Dichtungen „Schlemihl" und „Der Sieger" auf einen Wettkampf mit Rich. Strauß angelegt zu haben schien, dessen sezessionistisch kühnen Orchesterstil er im letztgenannten Werk durch parodistische Übertreibung förmlich ad absurdum führte, hat er in seinem neuesten Chorwerke überraschenderweise auf Brahms zurückgegriffen, dessen „Deutsches Requiem" ihm offenbar Hauptvorbild war. Wie dieses besteht auch „In memoriam" aus sieben Sätzen, dessen Text gleichfalls wie in Brahms' Meisterwerk aus Bibelsprüchen zusammengesetzt erscheint. Und während das „Deutsche Requiem" mit einem Zitat aus der „Bergpredigt" (den „Seligpreisungen") beginnt, hat sich Reznicek ein solches für den Schluß aufgespart. Natürlich kann man „In memoriam" (das zur Begleitung der wie bei Brahms auf Sopran und Bariton beschränkten Soli und des häufig streng fugierten Chores nur Streichorchester und Orgel sowie teilweise Trompeten verwendet) nicht mit dem „Deutschen Requiem" in eine Linie stellen. Als ein sehr würdiges, edel empfundenes Epigonenwerk nach letzterem verdient es aber ohne Frage bezeichnet zu werden. Hiermit auch völlig den patriotischen Zweck: als eine Trauerfeier für die gefallenen Helden mit trostvollem Ausblick in die Zukunft, erfüllend. Bei der hiesigen sehr sorgfältig vorbereiteten Aufführung schien der sechste (mehr pastoral gehaltene) Satz mit ganz neuartiger Verwendung von Soloviolinen und Orgel den größten Eindruck zu machen; hierauf (und dann noch am Schluß) wurde der Komponist mehrmals lebhaft gerufen. Mit ihm konnten sich auch die ihr Bestes gebenden Solisten — Frl. Emmy Heim und Herr Dr. Schipper — für den herzlichen Beifall bedanken sowie der feuereifrige Dirigent Herr Schreker, der nach längerer Pause den von ihm so ersprießlich geleiteten Philharmonischen Chor zu einer neuen großen künstlerischen Tat führte.

In nicht zu weitem Abstand vom Philharmonischen Chor muß stets der a cappella-Chor des Prof. Eugen Thomas genannt werden, der schon seinem Titel entsprechend fast nur ohne Begleitung singt, diesfalls aber auch die schwierigsten Aufgaben — nach unermüdlich abgehaltenen Proben — oft zum Staunen herausbringt. An seinem letzten — am 5. Mai zugunsten des Roten Kreuzes im Musikvereinssaal gegebenen — Konzertabend beschränkte sich dieser Verein hauptsächlich auf eine reiche Blumenlese aller möglichen Volks- und Soldatenweisen unserer vielsprachigen Doppelmonarchie, von denen jedes Stück in seiner charakteristischen Eigenart zur Geltung kam und manches wiederholt werden mußte. Willkommene instrumentale Zwischennummern bildeten Orgelvorträge des Prof. und Hoforganisten G. Valker (Choralvorspiele von Brahms und ein sehr schönes, echt kirchliches Adagio von Liszt), sodann Beethovens selten öffentlich gehörte Piano-Hornsonate Op. 17 F dur von Frl. Marie Stieböck und dem Hofmusiker K. Stiegler verdient beifällig wiedergegeben.

Am 6. Mai konnte Prof. K. Straube endlich sein schon vor vielen Wochen angekündigtes Orgelkonzert geben, das damals an Paßschwierigkeiten scheiterte. Da diese nun seither glücklich behoben, spielte der Gast mit verdoppelter Lust und Liebe, ausschließlich Bach huldigend, und man kann wohl ohne Übertreibung sagen: er hat sich als berufener Bach-Interpret diesmal selbst übertroffen. Es fragt sich freilich, ob Bach das alles selbst so gespielt hätte: mit so schier raffinierter, in kaleidoskopartigem Wechsel unerhörte Klangwirkungen erzeugender Registrierung. So viel ist gewiß: bei dieser Art der Orgelbehandlung steht das ganze, selbst weniger musikalische Publikum wie unter einem Zauberbann, und man vernimmt manche naive Bemerkung gänzlich unerfahrener Dilettanten: nein, daß Bach so schön klingen kann, hätte ich mir nimmer vorgestellt. Und der engeren Gemeinde der „Wissenden" wurde mit Straubes Orgelkonzert wieder geradezu ein Fest bereitet. Da er alles gleich wirksam herausbrachte, genügt es schließlich, sein Programm abzuschreiben: es bot — durchweg von Bach — Präludium und Fuge C moll*, die Partita sopra „Sei gegrüßt, Jesu gütig" (Choral mit Variationen), Präludium und Fuge E moll, Präludium, Andante und Fuge G dur* (in der ersten dreisätzigen Fassung), Pastorale (fünfsätzig) F dur* und zum Schluß auf vielseitiges Verlangen Fantasie und Fuge G moll (hauptsächlich durch Liszts prächtige Klavierübertragung längst populär geworden). Die mit * bezeichneten Stücke spielte der Künstler in Wien zum ersten Male. Stürmischer, nicht enden wollender Beifall erscholl nach jeder seiner herrlichen Leistungen, am meisten schienen die andachtsvoll lauschenden Hörer diesmal von der Partita und dem Pastorale begeistert.

Zum Schluß noch eine kurze Würdigung der Wiener Erstaufführung des interessanten dramatischen Oratoriums „Quo vadis" von dem wiederholt preisgekrönten deutsch-polnischen Komponisten Felix Nowowiejski. Diese Erstaufführung fand allerdings schon am 14. April statt, und da ich an ihrem Besuch verhindert war, wohnte ich erst der auf vielseitiges Verlangen am 7. Mai gebotenen Wiederholung bei, welche nach jeder Richtung den gewünschten Erfolg erzielte. Dazu trug wohl die glänzende, von Prof. Hans Wagner an der Spitze einer imposanten Chor- und Orchestermasse mit wahrer Begeisterung dirigierte Aufführung das meiste bei. Was die Komposition anbelangt, so entrollt dieselbe vor uns, an die bekannten erschütternden Vorgänge des Romans von Sienkiewicz anschließend, in vier Abteilungen überaus farbenreiche, meist im kühnsten (wohl auch grellsten) Al-Fresko-Stil gehaltene Tonbilder, unter denen sich die dritte — die Versammlung der verfolgten Christengemeinde in den Katakomben vorführend — von den vorher hyperrealistisch geschilderten Schrecken des Brandes Roms sehr stimmungsvoll-edel abhebt. Eine jedenfalls mit größter technischer Meisterschaft Chor und Orchester beherrschende und stets zu den gewünschten Effekten bringende Partitur, der nur höhere Originalität, die eigentlich persönliche Note abgeht. Nach berühmten Mustern: Meyerbeer, Verdi (sein „Requiem"), Wagner (Liebesmahl der Apostel, Parsifal), auch wohl Liszt und Smetana klingt mehr oder minder alles; mit großem Geschick werden auch uralt kirchliche Intonationen und Akkordfolgen benützt; eine überaus kunstvolle, aber wohl zu langwierige Doppelfuge schließt. Der äußere Erfolg des Werkes konnte kaum stärker sein. Bei der eigentlichen Erstaufführung (am 14. April) soll der (bei der Wiederholung abwesende) Komponist auch lebhaft gerufen worden sein. Diesmal galt der Beifall hauptsächlich den trefflichen Mitwirkenden:

als Gesangssolisten Frau Foerstel-Links, Herren Betetts und F. Steiner, Prof. M. Springer an der Orgel. Das entscheidende, prächtig zusammenklingende und gesteigerte Ensemble bildeten der verstärkte Chor des Wiener Landstrasser Kirchenmusikvereins zu St. Rochus und Sebastian, Prof. Hans Wagners Wiener Lehrer a cappella-Chor und als Begleitung das Wiener Tonkünstlerorchester. Der künstlerische Held und die Seele des sensationellen Abends war am 7. Mai (und gewiß auch bei der ersten Aufführung) unstreitig Prof. Hans Wagner, der sein chorislisches Interpretationstalent niemals überzeugender dargetan als eben diesmal.

Rundschau

Oper

Berlin Am 20. Mai war der Wagnerzyklus der Königl. Oper beim Lohengrin angekommen, das Werk aber auch im Charlottenburger Deutschen Opernhause zu sehen. Da nun der Mensch nicht mit der göttlichen Eigenschaft der Allgegenwärtigkeit ausgestattet ist, konnte ich nur die Vorstellung im Deutschen Opernhause besuchen, der ich als der neueren, frischeren den Vorzug gab. Sie stand szenisch unter Direktor Hartmann, musikalisch unter Kapellmeister Krasselt und rechtfertigte meine Erwartungen. Die Inszenierung trug den Charakter künstlerischer Selbständigkeit. Das zeigte gleich das Bild des ersten Aktes. Aber dennoch sah man hier das eigentliche Meisterstück im zweiten. Wie da der Zug zum Münster entwickelt wurde, war eine Sehenswürdigkeit, die den Besuch der Vorstellung schon allein lohnte. Zwischen Münster und Pallas lag ein weiter Raum, über dessen Ummauerung man weit ins Scheldeland hineinschaute. Eine fernenblaue Nachbarsburg machte das wechselseitige Morgenblasen ebenso wahrhaftig wie die Entfernung von Pallas und Münster den hochzeitlichen Zug notwendig. Letzterer glänzte in mancherlei stilvollem Detail, und zudem kam die Farbenharmonie der Kostüme, die ein Merkmal der Vorstellungen des Deutschen Opernhauses ist, hier zur prächtigsten Geltung. Der Kuppelhorizont aber gewährte eine Natürlichkeit der atmosphärischen Lichtvorgänge, die so recht zeigte, wie weit man es heute auch in dieser Beziehung auf der Bühne gebracht hat. Den laternentragenden Pförtner und ähnliche Figuren hatte man fallen gelassen; weit mehr Stimmung machte ein Trupp gewappneter Mannen, der mit Tagesanbruch durch das Burgtor zurückkehrte. In der Kostümierung der Solisten war der neumodische Scharfrichtermantel Lohengrins durch den ursprünglichen, symbolisch weißen restituiert. Weshalb ihn aber Alfred Goltz, der die Partie wunderschön sang, beim Zweikampfe nicht ablegte, ist mir ebenso unerklärlich wie die Geste seines entscheidenden Schwertstreiches, bei der er selbst im dritten Akte Telramund dadurch tötete, daß er die Waffe hoch über ihm in der Luft schweben ließ. Sonderbare Stilisierung! Elisabeth Böhm van Endert gab die Elsa. Die Künstlerin gehört zu unsern besten Sängerinnen, ist aber für diese jugendliche Idealfigur nicht mehr prädisponiert. Doch gewährt der Zufall da selten das Wünschenswerte; selbst in Bayreuth kam der Idealtyp dieser Figur nie zur Erscheinung. Weit mehr gilt solches noch von der Ortrud Henriette Gottliebs. Hier mußte die ausgezeichnete Stimme und die dramatische Gewalt des Vortrages über andere, ungünstige Tatsachen hinweghelfen. Dagegen waren der Telramund Julius Roethers und der Kaiser Robert Blaß' künstlerische Taten, die Erscheinung wie Leistung gleich mustergültig machten. Herrn Blaß wäre nur bei der Ansprache im letzten Akte ein ruhiges, würde- und kraftvolleres Tempo zu wünschen gewesen. So schnell habe ich diese Stelle noch nie singen gehört. Doch schien da bei dem ganzen Auftritte etwas los zu sein, denn auch in der Entwicklung der Komparserie wurde eine eigentümliche Hast bemerkt. Holger Börgesen sang den Heerrufer. Es ist das derselbe Künstler, dessen neulich als Verschwörer im „Schneider von Arta" gedacht wurde. Seine schöne Stimme möchte man eher als Tenor wie als Bariton ansprechen. Sollte sich hier ein ähnliches Phänomen entwickeln wie beim Baritonisten Berger an der Königl. Oper, der eines Tages das Publikum als Lohengrin überraschte? Als Genossen Telramunds verdienen Emil Nitsch, Edwin Heyer, Richard Rübsam und Hans Thomaschek Erwähnung. Die Sorgfalt, mit der im zweiten Akte die meistens verloren gehende kleine Szene um Telramund gespielt wurde, gab Zeugnis von der fleißigen und künstlerischen Arbeit, der man sich im Deutschen Opernhause hingibt. Rühmlichst zu gedenken wäre auch des Chores. Wie bekannt, hat hier sein männlicher Teil sehr schwierige Aufgaben zu lösen. Das Orchester klang gut, aber eine im Tempo etwas weniger virtuose Ausführung der Einleitung zum dritten Akte wäre uns lieber gewesen. Der Gesamterfolg des nun schon über sechzig Jahre alten Werkes erschien so, als ob es sich um eine begeisternde Neuheit gehandelt hätte. Zudem war das Riesenhaus nahezu ausverkauft, was angesichts der Gleichzeitigkeit der Vorstellung im Königl. Opernhause doch etwas sagen will. Man sieht, dieser „alte Leipziger Gosenkopf" Wagner — ich zitiere hier ein Schimpfwort aus der stürmischsten Zeit der Parteikämpfe, das in Tapperts Wörterbuch der Unhöflichkeiten vergessen wurde — ist noch jung wie am ersten Tage und wird auch nach Jahrzehnten noch nicht erledigt sein. Bruno Schrader

Dessau Der Spielplan der Herzoglichen Hofoper verzeichnete in den letzten drei Monaten Februar, März, April etliche Neueinstudierungen. Die erste betraf Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen". Die Olympia-Giulietta-Antonia hatte eine noch junge Sängerin, Frl. v. Poka, übernommen. Im Olympia-Akte besonders leistete sie außerordentlich Gutes. Auch Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" war, allerdings etwas unzeitgemäß, dem Staub des Archivs wieder entrissen worden. „Zum ersten Male" ging am 12. März Smetanas „Dalibor" in Szene, ohne bei sonst guter Aufführung eine tiefergehende Wirkung zu erreichen. Zum bei weitem größten Teile fällt das auf das Konto des mangelhaften Textbuchs, auch war Smetana nicht der rechte Dramatiker großen Stils. Wie wundervoll nahm sich dagegen seine „Verkaufte Braut" aus, die am 9. April in Neuinszene erschien. Wahre Glanzleistungen vermittelten in ihr Marcella Röseler (Marie), Hanns Nietan (Hans), Ernst Otto (Kezal) und Karl Jahrbeck (Wenzel). Ein Abend weihevollen Genießens war die Tristan-Aufführung am 13. Februar, mit der man den Todestag des Bayreuther Meisters überaus würdig beging. Leonor Engelhard sang den Tristan, und für die Isolde war Marie Dopler (Braunschweig) als Gast erschienen. Ganz ausgezeichnet spielte das Orchester unter Mikoreys Führung. Da Kammersängerin Annie Gura-Hummel mit Ablauf der dieswinterlichen Spielzeit von uns schied, um an das Leipziger Stadttheater überzusiedeln, machten sich mehrere Ersatzgastspiele nötig. Auf ihre Leonore in Beethovens „Fidelio" hin wurde Minna Tube vom Elberfelder Stadttheater als Hochdramatische für Dessau verpflichtet. Auch sonst waren die letzten Monate reich an Gastspielen. Wir sahen und hörten Werner Engel (Dresden) als Sebastiano, Holländer und Hans Sachs, Rudolf Gerhart und Käthe Jüttner, beide von der Charlottenburger Oper als Pizzarro und Marzelline, Bertha Schelper (Darmstadt als Königin von Saba und Senta, Theodor Lattermann (Hamburg als Daland, Telramund und Wanderer im „Siegfried", Maria Gärtner (Straßburg) als Milada in „Dalibor", Fritz Vogelstrom (Dresden) als Lohengrin, Luise Schröter (Charlottenburg) als Erda

und endlich Hermann Jadlowker-Berlin als Radames, Alfred Kase und Aline Sanden, beide vom Leipziger Stadttheater, als Amonasco und Aïda. Den Schluß der Spielzeit bildete eine Richard Wagner-Woche mit prächtigen Aufführungen von „Lohengrin", „Siegfried" und „Meistersingern".

Ernst Hamann

Dortmund Smetanas reizende Oper „Die verkaufte Braut" wurde bei ihrem Neuerscheinen an unserer Bühne mit ungeteilter Freude begrüßt und fand lebhaften Zuspruch. Fritz Feinhals trat zweimal als Gast bei uns auf, das erstemal als „Hans Sachs", das anderemal als „Holländer", und fand jedesmal lebhafte Zustimmung bei Publikum und Kritik. Unter den Gastspielen der letzten Zeit, die dazu bestimmt sind, Lücken in unserer Opernbesetzung auszufüllen, ist das von Alfons Kopp, der als „David" in den Meistersingern und „Georg" in Lortzings Waffenschmied erschien, erfolgreich gewesen. Hanna Leisner vom Stadttheater in Chemnitz hörten wir als „Isolde" und Heinz Edeler vom Koblenzer Stadttheater als „Don José" in Carmen.

Fr.

Hannover Mit einer wohlgelungenen Götterdämmerung-Aufführung endete am 19. März der erste diesjährige Ringzyklus. Da unser hervorragender Heldentenor Taucher, der den Loge, Siegmund und Jungsiegfried verkörpert hatte, leider durch Krankheit an der völligen Durchführung der Siegfriedrolle verhindert war, so hatte man in der Person des Kasseler Heldentenors Schwieter einen, allerdings unzureichenden, Ersatz gesucht. Diese Tatsache ist deshalb erwähnenswert, weil Schwieter, wie ich höre, ein glänzendes Angebot nach Wien haben soll. Sein Tenor hat ja auch den echten Heldentenorklang, in der ausgiebigen Tiefe baritonal gefärbt, die Tongebung in der Höhe ist aber, von wenigen glänzenden Tönen abgesehen, ungleichmäßig und ungeschickt. Im Spiel benahm er sich nicht übel.

L. Wuthmann

Stuttgart Außer verschiedenen Gastspielen darstellerischer und gesanglicher Größen, u. a. solcher von Barbara Kemp und Leo Slezak, und außer der teilweise unter Straußens Leitung vor sich gegangenen Strauß-Woche, welche vier Tage umfaßte, ist von hier auch die Erstaufführung einer dreiaktigen Oper zu vermelden. Das Werk nennt sich „Die Glocken von Plurs" und hat den in Stuttgart als Dirigenten und Komponisten wohlbekannten Ernst H. Seyffardt zum Schöpfer. Mit viel gutem Willen, aber wenig praktischem Sinn für die Ummodelung eines Novellenstoffes in ein Bühnenbuch hat die Textverfasserin Maidy Koch (Freiburg i. B.) die etwas romantische Geschichte von den Glocken von Plurs (Roman von E. Pasqué) in reimende Verse gebracht.

Plurs, romanisch Piuro, ist ein Städtchen in Graubünden, das 1618 durch einen Bergsturz vollständig vernichtet wurde. Historisch ist auch, daß man später beim Nachgraben, wobei man auf reiche Schätze zu stoßen glaubte, nichts anderes als eine Glocke gefunden hat. Diese Glocke schlägt in Seyffardts Oper gleichsam das Leitmotiv an, das sich durch die drei Akte hindurchzieht. Die Handlung spielt auf dem Boden des neuerstandenen Dorfes. Ein armer Teufel von Töpfer, mit Glücksgütern ebensowenig gesegnet wie mit Kräften des Verstandes rackert sich an seiner Drehscheibe ab, während die übrigen Bewohner unter dem Geläute der Glocken in die Kirche ziehen. Ein Jugendfreund dieses „Tonkünstlers" kommt nun hinzu und zeigt Geld und Geschmeide, die er angeblich auf einer Reise erworben, in Wirklichkeit aber in dem unterirdischen Plurs gefunden hat. Dieser Freund, der sich Ruffo nennt und, wie alle Bösewichte es tun, einen angenehmen Bariton singt, nimmt dem Töpfer Nicolo das Versprechen ab, ihn an einem abgelegenen Ort zu treffen, wo er ihm den Weg zum Glück zeigen will. In Wahrheit will er aber den Ahnungslosen beseitigen, um dessen schönes und treues Weib Mariella an sich zu locken. Mariella weiß wohl, daß Ruffo in sündiger Liebe für sie entbrennt. Sie läßt ihren Mann schwören, und zwar beim Klang der Glocken, daß er sich von dem Verführer fernhalte. Trotz seinem Schwur erscheint aber Nicolo doch im zweiten Akt auf dem Plan und wird in den Schacht hinabgeführt, wo ihn eine dort verschüttete Glocke sichtbarlich an seinen gebrochenen Eid mahnt. Wie dann Ruffo seinem Opfer zynisch seinen wahren Plan enthüllt, ergreift Nicolo die Flucht. Er gelangt an die Oberfläche, sieht sich aber von seinem Feinde verfolgt. Es kommt zum Handgemenge, während dessen Nicolo den Gegner in den Schacht hinabstößt. Im gleichen Augenblick stürzt aber auch der ganze Schacht zusammen. Ruffo bleibt in der Tiefe begraben, und der andere hat nun solche Gewissensbisse, daß er sich auf eine zehnjährige Reise begibt. Nach Verlauf dieser Frist kommt er gerade an dem Tage zurück, an dem man beim Nachgraben in dem Schacht eine Glocke und den Leichnam des Verschütteten findet. Man hält den Nicolo für den Mörder, er erzählt aber den Hergang und schwört — wiederum werden die Glocken gezogen —, daß seine Hände rein von Blut geblieben sind. Versöhnung der Ehegatten, Priestersegen, Glockengeläute — Vorhang.

Das Textbuch gehört ohne Zweifel einer vergangenen Zeit an, aber das wäre an sich noch nicht das Schlimmste. Das ältere Opernbuch hatte auch seine Vorzüge, aber diese sind von der Verfasserin nicht ausgenützt, sie hat für alle und alles, für Schilderung der Begebenheiten oder der Gefühle, für Einzelpersonen und Chor die gleiche sprachliche Ausdrucksweise und scheint sich demnach sehr wenig auf der Bühne auszukennen. Bei Ernst H. Seyffardt trifft der schon hundertmal erlebte Fall ein, daß ein begabter Tonsetzer aus lauter Lust und Freude an einer Arbeit, die alle seine Kräfte in Anspruch nimmt, gar nicht bemerkt, daß sein Schaffen vergeblich ist. Die Musik kann vieles. Sie kann den Stoff veredeln, verklären, sie kann alles in eine höhere Sphäre erheben, verschönern und vertiefen, aber was tot ist, kann sie nicht lebendig machen, und die Grundfehler eines Buches sind noch niemals durch die Musik gelöscht worden. Dazu kommt, daß Seyffardt selbst eine mehr lyrische Natur ist und sich somit auf einem auch ihm noch unbekannt gewesenen Boden in seiner Oper bewegt. Er tut sein Bestes, eine objektivierende Sprache zu reden, aber er kann halt doch nicht anders als so zu musizieren, wie er es von jeher gewohnt ist. Daher ist in dieser Oper viel angenehm Klingendes, viel von der Art, was auf den erprobten Fachmusiker schließen läßt, vieles auch, was, herausgenommen, im Konzertsaal wahrscheinlich eine stärkere Wirkung ausübte, aber das Verhältnis des Orchesters zu dem übrigen Apparat ist nicht das richtige geworden und auf der Bühne vermißt man die Kennzeichen scharfer Charakterisierung. Vorzüge können bisweilen zu Fehlern werden. Seyffardt macht immerzu Musik — und gewiß keine schlechte —, aber er verliert dabei das Zweckmäßige aus dem Auge, und indem er alles aufbietet, was ihm zu Gebote steht, erzeugt der Komponist ein Werk, das weniger stilvoll als voller Stil ist.

Die „Glocken von Plurs" wurden vom Stuttgarter Publikum mit großem Beifall aufgenommen, es dürfte sich aber aus den geschilderten Gründen um kaum mehr als ein wichtiges lokales Ereignis gehandelt haben. Die Aufführung unter Erich Band war namentlich in musikalischer Beziehung wohlgelungen. Ich erwähne Helene Wildbrunn als Mariella, Rudolf Ritter (Tenor) als Nicolo und Theodor Scheidl, der den Ruffo darstellte. In szenischer Hinsicht hätte man dem Werk noch mehr zur Hilfe kommen können, solch konstitutionell schwächlichen, wenn auch aus ehrlichstem Kunstdrang heraus geborenen Erzeugnissen muß eben nach Möglichkeit durch geschickte Anordnungen des Spielleiters und Maschinisten nachgeholfen werden.

Alexander Eisenmann

Konzerte

Dessau In den letzten drei Monaten der dieswinterlichen Spielzeit fanden unter Generalmusikdirektor Mikoreys Leitung vier Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle

statt, in denen allen künstlerisch Gutes und Bedeutsames dargeboten wurde. Das erste (7. Februar) brachte als Neuheit Engelbert Humperdincks „Maurische Rhapsodie" und dann Robert Schumanns D moll-Sinfonie. Mit außerordentlicher Gestaltungskraft spielte Conrad Ansorge die Wanderer-Fantasie von Schubert-Liszt und danach noch Stücke von Chopin. Das zweite Konzert (21. Februar) stand im Zeichen Eugen d'Alberts. Das Vorspiel zu seiner Oper „Die Abreise" leitete den Abend ein. Der Meister bot danach Beethovens Es dur-Klavierkonzert und in wundervoller Feinheit des Spiels zwei Schubert-Impromptus Op. 90 Nr. 3 und Op. 142 Nr. 4. An den Schluß des Konzerts stellte sich Liszts „Torquato Tasso". In den letzten beiden Konzerten (23. März und 16. April) erklangen an Orchesterwerken Beethovens „Siebente" und die „Eroica", als geradezu entzückende Neuheit Paul Gräners „Musik am Abend", Webers Oberon-Ouvertüre und das Vorspiel und der Karfreitagszauber aus Parsifal. Die Solisten dieser Abende waren Kammersänger Josef Schwarz (Berlin) und Hofopernsänger Richard Schubert (Wiesbaden), ein geborener Dessauer, die beide mit ihren künstlerischen Leistungen (Arien und Lieder) als auf hoher Stufe stehend sich erwiesen. Des weiteren ist über den 5. und 6. Kammermusikabend der Herren Mikorey, Otto, Fischer, Weise und Matthiae zu berichten. In abgeklärter Art des Spiels hörten wir Haydns G moll-Streichquartett Op. 74, Hummels köstliches Militär-Septett Op. 144 C dur, Mozarts D dur-Streichquartett Nr. 7 und das Forellen-Quintett von Schubert. Im ersten Abend sang Gertrud Land mit ganzer Hingabe Schumanns Liederkreis „Frauenliebe und -leben", und im zweiten wußte sich Käthe Hamann, eine Schülerin von Frau Prof. Selma Nicklaß-Kempner (Berlin), besonders mit den reizenden Kinderliedern Leo Blechs aufs beste im Konzertsaal einzuführen. Am 13. April veranstaltete Christine Werner, die bei Josef Pembaur jun. studierte, im Festsaal des Herzoglichen Fridericianums einen Klavierabend. All ihre Vorträge, Werke von Liszt, Brahms und Chopin, bewiesen feinen musikalischen Sinn und nicht gewöhnliche künstlerische Gestaltungskraft. Am Karfreitag hatte sich unter Franz Mikorey wieder einmal die Singakademie mit der Hofkapelle zu einem Konzert in der St. Johanniskirche vereinigt. Zum Vortrag gelangten zwei „Gesänge Hiobs" für gemischten Chor und Orgel Op. 60 von Georg Schumann und dann wahrhaft tief ergreifend Mozarts „Requiem" mit Emilie Feuge (Sopran), Gertrud Land (Alt), Hanns Nietan (Tenor) und Rudolf Sollfrank (Baß) im Soloquartett. Ein weihevoller Abend, der echte Karfreitagsstimmung atmete. Ernst Hamann

Dortmund In den beiden letzten Stadttheaterkonzerten des Philharmonischen Orchesters lernten wir zwei aussichtsreiche Künstler, den Geiger Adolf Busch und den Pianisten Alfred Höhn, kennen. Ersterer spielte Bruchs G moll-Konzert mit großem Ton und plastischem Ausdruck, letzterer Beethovens Es dur-Konzert ungemein sauber und in großzügiger Gestaltung. Die Kölner Primadonna Mimi Werhard Poensgen gefiel am besten in der Brünnhilden-Schlußszene aus der Götterdämmerung. Professor Hüttner und das Orchester boten in künstlerisch feiner Wiedergabe u. a. Brahms' E moll-Sinfonie; die erste Chorklasse des Konservatoriums sang ein Ave Maria von Brahms und ein Ständchen von Fr. Schubert tonschön und geschmackvoll. — Im ersten Konzert der Musikalischen Gesellschaft wirkte der Chor, der u. a. Brahms' Liebeslieder-Walzer wirkungsvoll vortrug, unter C. Holtschneiders Leitung mit. Im übrigen waren es Solisten — die ausgezeichnete Liedersängerin Emmi Leisner, der Kölner Pianist Max van de Sandt, der Brahms und R. Schumann spielte, M. Reger (Bach und eigene Kompositionen), die Düsseldorfer Sopranistin Anna Marie Lenzberg und der Violoncellist Paul Ludwig (Bach und B. Marcello) —, die die Kosten beider Konzerte bestritten. — Die Singakademie unter Robert Schirmer hatte für ihr zweites Konzert eine Reihe von a cappella-Chören einstudiert, unter denen sich u. a. Rob. Kahns „Schlummerlied" als besonders fein gelungen abhob. Der Operntenor Fritz Scherer sang — für das Konzertpodium freilich nicht ausreichend — Mozarts Bildnisarie, Bruchstücke aus Wagner-Opern und einige neuere Lieder von H. Liebling, wenig innerlich empfundene Lyrik. — Drei neue Werke: Bruchs „Heldenfeier", Fr. Naglers „Heldenrequiem" und Fr. Gernsheims „Te deum", brachte der Musikverein unter Professor Janßen, Werke, die überall die Hand des tüchtigen, erfahrenen und feingebildeten Musikers und den Einfluß der Zeit verraten. Die zahlreiche Zuhörerschaft nahm alle drei Novitäten dankbar entgegen, namentlich Gernsheims Te deum, das harmonisch als das kühnste der drei Werke zu gelten hat. Ernst v. Possart deklamierte mit edlem Pathos Gedichte von Schiller.

Im zweiten Konzerte des Lehrergesangvereins unter Middelmanns Leitung gab es eine Anzahl patriotischer Chöre in guter Darbietung durch den immer noch 100 Stimmen starken Chor zu hören, unter ihnen M. Bruchs „Heldenfeier" und „Normannenzug", der mit Clemens Kasselmann als Vertreter des Baritonsolos einen starken Eindruck hinterließ. Emma Hankamer-Lindenberg sang Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Rich. Strauß und den rheinischen Komponisten Jacobin Menzen und E. Heuser. Zwei Konzertveranstaltungen boten am Karfreitag Professor Hüttner und Musikdirektor Bretschneider an der Kronenburg und in der Reinholdi-Kirche. Hier kam u. a. Fr. Lux' dreisätziges Orgelwerk „Durch Nacht zum Licht", dort durch den Chor des Konservatoriums die III. Motette von Mendelssohn und der 13. Psalm von Brahms zum schönen Vortrag. Solisten waren Theo Werhard, Fritz Büttner und die beiden Konzertmeister Schmidt-Reinecke und A. Kosmann. — Die Sinfoniekonzerte (21.—27.) unserer Philharmoniker an der Kronenburg brachten an Sinfonien: Mozart Es- und C dur, Beethoven 6., 7. und 8., Tschaikowsky E moll und als Neuheit die zweite Sinfonie in F dur des Schweden Kurt Atterberg, ein fesselndes, in Steigerungen an Brucknersche Größe erinnerndes, etwas formfreies und in seinem Ausdruck noch nicht selbständiges Werk, das warm aufgenommen wurde. — Solistisch wirkten erfolgreich mit Käte Heinemann (Klavierkonzerte A dur Mozart und G dur Beethoven), Gerard Bunk (Kl. Konz. C moll und Es dur Beethoven und B moll Tschaikowsky) und Johannes Rasch (Violinkonzert von Beethoven). — Eigene Konzerte gaben u. a. ferner die Sopranistin Elisabeth Boehm van Endert und die vorzügliche Geigerin Palma v. Paszthory, ferner der Pianist Paul Stoye in Gemeinschaft mit dem hiesigen Cellisten Karl Auner. Beide Konzerte hatten hohen künstlerischen Wert und waren gut besucht. Fr.

Hannover Die beiden letzten Abonnementskonzerte der Kgl. Kapelle fanden, wie alljährlich, am Todestage bezw. Geburtstage des alten Kaisers (9. und 22. März) statt. Das erstere wurde vom Kapellmeister Leonhardt geleitet, das in Bruckners „Romantischer Sinfonie" und Strauß' „Tod und Verklärung" zwei Orchesterleistungen bot, die sich durch glänzende Schlagfertigkeit und frischen Zug auszeichneten. Der treffliche Leipziger Pianist Pembaur spielte mit glänzender Technik und hochmusikalischer Auffassung Liszts A dur-Klavierkonzert. Das Konzert vom 22. März stand wieder unter Gilles gewohnter Leitung, der in Schuberts selten gehörter C moll-Sinfonie (dramatische Sinfonie) und Brahms' entzückender D dur-Serenade zwei dankenswerte Orchestergaben bot, während unser Konzertmeister Professor Riller sich in Mozarts A dur-Violinkonzert ein seiner graziös-subtilen Feinkunst besonders günstiges Objekt gewählt hatte. Wenig gut schnitt die Berliner Opernsängerin Lola Artôt-Padilla ab, die aus verschiedenen Schubertschen Liedern virtuos aufgeputzte Zerrbilder machte. — Im neunten Stadthallenkonzert stand Professor Frischen, der Leiter unserer „Musikakademie", an der Spitze eines gewaltigen Tonkörpers, dem auf über 80 Musiker verstärkten Blüthner-Orchester aus Berlin und einem Chor von reichlich vierhundert Mitwirkenden. Beethovens „Neunte", deren freudejubelnder, weltfriedenahnender Schluß damit schon zum zweiten Male während des furchtbaren Krieges in unserer Stadt erklang, bildete die Hauptnummer des glänzend gelungenen

Konzertes. Die dritte Leonoren-Ouvertüre, Egmont-Ouvertüre und das Terzett: „Erzittert Verwegene“ vervollständigten das gediegenschöne Programm. Das Soloquartett bestand aus den Damen Kämpfert, Kiß und den Herren Heß und Geßner. Aus den vielen kleinern Konzerten ragen zwei Abende des bekannten Violinvirtuosen Florizel v. Reuter hervor, dessen Spiel auch hier Aufsehen erregte. L. Wuthmann

Kreuz und Quer

Bad Nauheim. Im dritten Sinfoniekonzert des Winderstein-Orchesters in Bad Nauheim gelangte ein neues Klavierkonzert von Raoul v. Koczalski zur Uraufführung und fand stürmischen Erfolg. Der Komponist spielte sein Werk selbst; Professor Hans Winderstein dirigierte.

Berlin. Joachim Raffs noch unveröffentlichte nachgelassene Werke sind von seiner einzigen Tochter, der bekannten Münchner Schriftstellerin Helene Raff, der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek geschenkt worden. Darunter befinden sich die hochinteressanten, musikalisch wertvollen Partituren der Opern „König Alfred“, „Die Parole“, „Die Eifersüchtigen“, „Benedetto Marcello oder Kunst und Liebe“ und „Samson“. Bei den drei letztgenannten Opern rühren auch die Dichtungen von dem Komponisten her.

— Der Volkschor hat seinen 12. Jahresbericht (für das Jahr 1915/16) erstattet. Der nach Ausbruch des Krieges gefaßte Beschluß, die Chortätigkeit fortzusetzen, ist unter Aufbietung großer Opfer durchgeführt worden. Der Volkschor ist der Berliner Arbeiterklasse erhalten geblieben, obwohl die männlichen Mitglieder fast ganz verschwunden sind und auch den weiblichen die Teuerung die Mitarbeit erschwerte. Der Konzertbetrieb konnte uneingeschränkt aufrechterhalten, ja noch erweitert werden, und alle Konzerte waren bis auf eins völlig oder nahezu ausverkauft. Die Eintrittspreise waren dabei von 50 auf 30 Pf. ermäßigt. Der Besuch der Proben war noch besser als in Friedenszeiten. Das zeugt für den guten Geist im Chor, der jeden seine Pflicht tun heißt, wo er auch steht, und bürgt dafür, daß in künftigen Zeiten der Chor wieder zu voller Blüte erstehen wird. Unter den Oratorienaufführungen des Volkschores ragen jene von Liszts Heiliger Elisabeth und Tinels Franciscus hervor, die die Kgl. Polizei am Karfreitage verbot, weil jene Werke keine angemessene Musik wären.

— Der Deutsche Musikpädagogische Verband veranstaltet zum Gedächtnis seiner Gründerin, der kürzlich verstorbenen Musikpädagogin Anna Morsch, Sonntag den 4. Juni mittags 12 Uhr im Saale der Singakademie eine Feier. Dr. Storck hält die Rede, Prof. Egidi (Orgel) und der Anna Wüllnersche Frauenchor wirken mit.

Budapest. Der ungarische Komponist Graf Géza Zichy ist anläßlich seines 50 jährigen Künstlerjubiläums vom Kaiser Franz Josef mit dem Orden „Pro litteris et artribus“ ausgezeichnet worden.

Karlsruhe. Der Verlag der Akt.-Ges. „Badenia“ in Karlsruhe (Baden) beabsichtigt ein „Praktisches Chorbuch“ für kath. Kirchenchöre zum Gebrauche beim außerliturgischen Gottesdienst herauszugeben. Es ergeht an sämtliche Komponisten, die sich auf katholisch-kirchl.-musikalischem Gebiete schon betätigt haben, der Aufruf, durch Einsendung von Arbeiten sich an der Sammlung zu beteiligen. Als Richtlinien für die Arbeiten (Kompositionen) gilt folgendes: 1. Nur durchaus kirchlich würdige Kompositionen, die sowohl textlich als auch musikalisch einwandfrei sind und dem Zwecke entsprechen. 2. Nur unveröffentlichte ungedruckte Originalkompositionen oder Originalbearbeitungen. 3. Lieder der verschiedenen Schwierigkeitsstufen, die sowohl den einfachen als auch den geübteren Chören gerecht werden. 4. Lieder für die verschiedensten Feste und Anlässe. 5. 4—5 stimm. gem. Chöre; ferner 4 stimm. gem. Lieder, die so gesetzt sind, daß sie auch 2 stimm. gesungen werden können und bei denen der 4 stimm. Satz als Orgelbegleitung dient. 6. Leichte 4 stimm. Männer- und Frauenchöre kirchl. Charakters. Nähere Angaben können vom Verlage bezogen werden. Die eingesandten Kompositionen werden einer Kommission vorgelegt, die über die Aufnahme entscheidet. Nicht aufgenommene Arbeiten werden zurückgesandt. Die in Betracht kommenden Arbeiten bleiben Eigentum des Verlags und werden entsprechend honoriert. Endtermin zur Einsendung ist 1. Oktober 1916. Die Arbeiten sind einzusenden an: Otto A. Berner, Kapellmeister und Musikreferent, Karlsruhe in Baden Luisenstraße 35 b. Die Kompositionen sollen den Namen des Komponisten nicht tragen, sondern mit einem Motto versehen werden. Ferner ist der Komposition ein Brief (mit demselben Motto als Aufschrift) beizufügen, der folgende Angaben enthält: 1. Name des Komponisten, Stand, Wohnort und Straße. 2. Bedingungen, zu welchen die Komposition für die Zwecke des Chorbuches abgegeben wird.

Königsberg i. Pr. Dem bisherigen, alljährlichen Meisterkursus für Klavierspiel von Conrad Ansorge im Königsberger Konservatorium (Direktor Emil Kühns) von Mitte August bis Mitte September wird sich nun ein solcher für Sologesang unter Ludwig Heß beigesellen.

Leipzig. Die am 23. Mai stattgefundene Hauptversammlung des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig hat in Anbetracht der bedeutend erhöhten Stich-, Papier- und Druckpreise beschlossen, den bisher gewährten Kundenrabatt abzuschaffen.

Warschau. Der polnische Tonsetzer Wladislaus Zahorowski, der frühere langjährige Leiter der Warschauer Musikgesellschaft, ist in Warschau gestorben.

Weimar. Hofopernsängerin Marta Weber-Neubeck (Weimar) hatte bei den Wagnerfestspielen in Brüssel, zu denen sie von der Bildungszentrale des Generalgouvernements Belgien eingeladen worden war, gute Erfolge zu verzeichnen. Die Künstlerin sang auch in einem Konzert in Löwen.

Zwickau. Dem Oberlehrer M. Kreisig wurde in seiner Eigenschaft als Vorsteher des städtischen Robert Schumann-Museums das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 23

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 8. Juni 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Begegnung mit Hugo Wolf

Ein Erinnerungsblatt an die 20. Wiederkehr des Tages der Uraufführung der Oper Hugo Wolfs „Der Corregidor" in Mannheim (am 7. Juni 1896)

Von **Curt Böhmer** (Dresden)

Als der Musikkritiker Dr. Himmelstößer nach der Freischütz-Aufführung gegen 11 Uhr nachts nach Hause kam, fand er auf seinem Schreibtisch folgenden Brief von der Redaktion seiner Zeitung:

Lieber Doktor!

Erwarten stündlich Ihren Hugo Wolf-Bericht für Morgenausgabe des 7. Juni. Sie versprachen doch, bis heute zu senden. Also bitte spätestens bis morgen mittag. Hochachtungsvoll usw.

„Beim Himmel, wie konnte ich das bloß vergessen! Noch ist Polen nicht verloren! Heute nacht der Opernbericht, morgen vormittag der für Meister Hugo Wolf."

Nach Mitternacht verlöschte Dr. Himmelstößer seine Lampe und legte sich zur Ruhe. Aber er konnte nicht schlafen. Bald hörte er die Musik zum Freischütz im Ohr, bald zu Wolfs Corregidor, jener Oper, die er so oft schon empfohlen, die aber immer nicht zur Aufführung kam.

Dann wieder stritt er sich im Halbschlaf mit einer untalentierten Sängerin, die Hugo Wolfs „Gärtner" transponiert singen wollte. „Schönes Fräulein, Sie haben ja nicht eine Ahnung vom Geiste dieses Meisters. Könnte man es ihm nur selbst mitteilen, wie Sie seine Lieder entstellen. Der würde Ihnen seine Meinung gehörig sagen!"

Endlich schlief der Herr Kritikus fest ein — und träumte.

Petrus erschien ihm an der eisernen Himmelstür. „Ich gestatte mir, Dr. Himmelstößer, Rezensent. Ich möchte den Komponisten Hugo Wolf sprechen." Und ehe er es sich versah, stand der Herr Doktor im Arbeitszimmer des Meisters.

Wolf sah nicht die vielen Verbeugungen, er hörte nicht, wie der Fremde sich als großer Verehrer seiner Schöpfungen vorstellte, er saß gebeugt über einem Manuskript . . . „Lieber Herr, ich bin über der Instrumentation eines meiner Lieblingslieder. Hier oben hat man eine wahrhaft himmlische Ruhe. Hier brauch ich kein Antiphon wie auf der lauten Schwindgasse in Wien. Schau'n Sie sich's nur mal an, das ist sehr gut, Sie verstehn doch was davon!"

Begeistert übersah der Fremde die Partitur — und drückte dem Meister stumm die Hand.

„Das gefällt mir von Ihnen, daß Sie net viel Worte machen wie Ihre Kollegen, die in langen Spalten über meine Sachen oft recht dummes Zeug schreiben. — Setzen Sie sich daher! Ich sprech halt noch a bissel wienerisch, man gwöhnt sich's net so leicht ab, — und noch dazu hier oben, wo es etwas sehr international ist.[1]) Aber ich werd' mir halt Mühe geben, möglichst hochdeutsch zu sprechen, sonst verstehen Sie mich am Ende gar net. — Also dies da, das soll halt eine meiner schönsten Instrumentationen werden, und zwar zu einem Liede aus meiner Jugendzeit. Ich hab's mit vielen andern damals nicht drucken lassen, weil ich mich mit meinen achtzehn Jahren noch nicht für die Öffentlichkeit reif hielt. Sagen Sie, lieber Doktor, heut ist's doch hoffentlich auf Erden bei allen Dichtern und Komponisten so weit, daß sie nur reife Schöpfungen der Öffentlichkeit übergeben und nicht erlauben, daß ein lächerlicher Personenkultus mit ihnen getrieben wird. Von mir verlangte mal so ein Jammerblattl Lebenslauf und Bild zur Veröffentlichung. Ich schrieb empört: „Heiße H. Wolf. Bin geboren am 13. März 1860. Lebe zurzeit noch. Die Fratze tut nichts zur Sache". Ich beneide meine Kollegen von heute, die solchem Unfug längst entgegengesteuert haben werden. Weiter: Sagen Sie, lieber Doktor, wie steht das heute: Ist es endlich dahin gekommen, daß wirkliche Talente von Staats wegen unterstützt werden? Ich hab einmal gehört — ich weiß nicht, ob es wahr ist —, daß meine Sachen jetzt mit Gold bezahlt würden. Das wäre sehr schön, aber leider zu spät; ich für meine Person habe gar keine Ansprüche mehr. Sie wissen, wie mir's ergangen ist und weiter ergangen wäre, wenn ich nicht meine Freunde, mein geliebtes Perchtoldsdorf, mein Unterach, mein Traunkirchen, mein Döbling gehabt hätte. Sie wissen auch, lieber Freund, wo ich, als meine Kräfte aufgezehrt, gelandet bin. Für meine sämtlichen Lieder bekam ich nach fünf Jahren von meinem Verleger 86 Mark 35 Pfennige. Dabei besaß der Absender noch den Humor, mir mitzuteilen, daß er sich einen derartigen Erfolg gar nicht erträumt hätte. Das ist doch sehr lustig, nicht? Ich hab dem damals so geantwortet: „Um gleich in medias res zu gelangen, muß

[1]) Hugo Wolfs Biograph Decsey sagt im 3. Bd. S. 94 unten: Er sprach das Wienerisch, das der gebildete Wiener spricht, natürlich und leger, ohne das Hochdeutsche zu forcieren.

ich Ihnen offen gestehen, daß meine Erwartungen hinsichtlich des Resultates unsrer Abrechnung etwas höher gespannt waren als die Ihrigen. Da ich nicht, gleich Ihnen, in der glücklichen Lage bin, Kapitalist zu sein, um dem weiteren Verlauf des Vertriebs mit jenem beneidenswerten Gleichmut zusehen zu können, der sich um „Kleinigkeiten" nicht zu kümmern braucht, finde ich mich benötigt, unsere Verbindung zu lösen und anderswo mein Heil zu suchen".

Und nun nach zehn Jahren, welchen Klang hat mein Name heute? So reden Sie doch auch einmal, lieber Doktor! Ich freue mich, Sie sind mein erster Besuch. Ich bin heut gut gelaunt. — So erzählen Sie mir vom Theater. Es muß doch eine Freude sein, jetzt zu leben. Nicht mehr wie früher an den Opernbühnen ein Bevorzugen der Ausländer. Was macht dort Mozart, Cornelius, die Spieloper? Hat man endlich an einer Musterbühne Zeit gefunden, sich einmal in meinen „Corregidor" zu vertiefen?[1]) Doch wohl! Wußten sie doch auch, die Menschen, daß ich ihn mit meinem Herzblut geschrieben. — Sie können sich denken, lieber Doktor, wenn ich davon rede, werde ich warm. Da denk ich an die Aufführung meines Sorgenkindes, des Corregidor, in Mannheim; die einzige, die ich je gesehen und erlebt. Am 7. Juni 1896 kam die Uraufführung in Mannheim zustande. Drei Namen schweben wie Sterne über dieser Heldentat. Grohe, Bassermann, Röhr. Was haben die sich für Mühe gegeben! Erst hab ich immer abreisen wollen mitten in den Proben aus Mannheim, als nichts so recht nach meinem starren Sinn war. Aber als ich dann im Dunkel der zweiten Galerie in der Reserveloge mein Liebstes hörte, da sind mir die heißesten Tränen gekommen, die ich jemals geweint. Ich sehe mich noch, wie ich meiner Dichterin, der Mayreder, die Hand gedrückt hab da oben, als sie mich in meiner Galerie aufsuchte, denn in die Intendantenloge war ich nicht zu bringen. Ich hab's ja gewußt damals, daß ich mein liebstes Werk nie wiederhören würde. Kränze hab ich an dem Abend bekommen, ich weiß nicht mehr wie viele, aber ich hab sie alle liegen lassen. Ich hab nicht geehrt sein wollen, alle Ehre sollte meiner Schöpfung gehören. Nur eine Kranzschleife hab ich mir mit nach Wien genommen, die vom Mannheimer Wagner-Verein, das war mir die wertvollste. Und hinterher bei einer festlichen Runde hab ich aus ehrlichstem Herzen gesagt: „Die Mannheimer Tage sind im Buche meines Lebens mit goldenen Lettern eingetragen" — und bin verschwunden. Das, lieber Doktor, ist mir hier oben meine Lieblingserinnerung an mein vergangenes Leben.

Da fällt mir soeben mein Michelangelo ein: „Wohl denk ich oft an mein vergangnes Leben". Kennen Sie das Lied? Ich hab's noch ganz klar im Gedächtnis, und ich könnt es heute hier oben im Himmel, wo ich doch erst nun einen vollkommenen Rückblick über alles Zeitliche habe, nicht besser machen. — Sehen Sie, das ist schmerzlich, wirklich traurig. Ich hab so schöne Sachen der Welt geschenkt, und auf den meisten Programmen steht Michelangelo, mein Bestes, wohl gar nicht, dafür „Der Gärtner" an hundertmal; als ob ich nix andres g'schrieben hätt! Ist's nicht so? Ja, ja, ich weiß es schon, das ist sicher noch wie damals; da denken die Herrschaften wunder, was sie für mich tun mit einem leichten, womöglich „transponierten" Liedl, das sie im Schlafe können. Mögen die die Finger davon lassen, mir tun sie keinen Gefallen damit. Sagen Sie das, lieber Doktor, wörtlich den Herrschaften wieder, ich bitt Sie!"

Dr. Himmelstößer machte eine bejahende Verbeugung — und ging langsam rückwärts zur Tür. Hugo Wolf lächelte . . . „Lieber Freund, Sie sagen also absolut nichts, ich hab genug gesagt, nun dann können Sie schon gehen. Sie wissen, Sie störten mich beim Instrumentieren, das ist hier oben so meine Lieblingsbeschäftigung. Seien Sie froh, daß es Ihnen nicht so ergangen ist wie Ihrem Kollegen im Mörike. Sie wissen schon: ‚Unangeklopft ein Herr tritt abends bei mir ein' . . . Sagen Sie auch ihren Kollegen da unten, ich wünsche so bald nicht wieder gestört zu werden." Der Meister machte eine leichte Verneigung und beugte sich wieder über seine Partitur.

Nach einer Weile krachte die eiserne Himmelstür ins Schloß. Der Herr Doktor hatte sich im selben Augenblick noch vor Petrus verneigen wollen, fiel aber vor Schreck rückwärts die Himmelstreppe hinab — und lag neben seinem Bette, am ganzen Körper bebend.

Rezensenten sind immer besonnen! Sie haben immer Papier und Füllfederhalter zur Hand und die passende Opernmelodie im Kopfe . . . „Wie, täuscht mich nicht mein Ohr?" summte er seinen „Freischütz" — und saß in zehn Minuten am Schreibtisch.

Mittag, genau zur verabredeten Zeit, lag ein Brief in der Kanzlei des Redakteurs: Dr. Himmelstößer: „Begegnung mit Hugo Wolf".

[1]) Im Mai 1916 das Leipziger Stadttheater.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader — Mitte Mai

Unsere Osterschau bietet keine großen Bilder dar. Abgesehen davon, daß die Oratorienfülle infolge der „Zeitläufte" abgenommen hatte, war man auch dort, wo es am Willen zu etwas Besonderem nicht fehlte, an die schlechte Lage gebunden. Zwei Oratorienvereinsleiter schrieben mir geradeweg, daß ihnen der Krieg die Möglichkeit eines neuen oder neu einstudierten älteren Werkes genommen hätte. So Fritz Krüger vom Mengeweinschen Oratorienvereine. Er hatte deshalb den neulich erwähnten „Jahreszeiten" Haydns „Schöpfung" folgen lassen. Die Chöre gerieten nun trotz der Kriegslage gut, und das Orchester, das diesmal aus Arnold Ebels neulich gerühmter Militärkapelle bestand, befriedigte ebenfalls. Weshalb man aber die Rezitative auf der Orgel anstatt auf dem Klaviere begleiten ließ, weiß ich nicht. In der Partitur, selbst in der kleinen Eulenburgschen, steht jedesmal ausdrücklich Cembalo verzeichnet. Unter den drei Solisten fand man in Margarethe Landegg eine Sopranistin von schönem Stimmateriale und unzulänglichem Gesangsdilettantismus, in Waldemar Henke einen guten Tenor, und in Alexander Heinemann einen Baß, der im Bestreben, möglichst viel in seine Partie „hineinzulegen", gleich das erste Rezitativ in eine Karikatur verwandelte. — Von Händel kam abermals „Samson" heraus, diesmal durch den Berliner Volkschor unter Ernst Zander, und zwar im Großen Theater am Bülowplatze, dem modernsten Berlins. Der mächtige Chor wirkte imposant, stand aber natürlich in einem

falschen Verhältnisse zum Orchester, das, wie fast stets heute, in solcher Masse unterging. Händel brauchte Miniaturchöre zu seinen Aufführungen, hatte allerdings nur Berufssänger darin. Ob nun aber so ein Berufssänger gleich durch zwanzig und mehr andere zu ersetzen wäre, könnte mindestens fraglich sein. In „Samson" war auch das Soloquartett gut: Birgit Engell, Paula Weinbaum, Rudolf Laubenthal und Artur van Eweyk. — Die Singakademie hatte wie gewöhnlich Bachs Passionsmusiken auf dem Osterprogramme. Wie wenig eifriger Wille dort herrscht, mag aus folgendem ersehen werden. Wir haben hier in Conrad Berner einen bekannten und ausgezeichneten Vertreter der Viole d'Amour. Selbiger bot nun dem Direktor Schumann schon zum zweiten Male an, in der Johannispassion die Partie dieses Instrumentes originaliter, und zwar gratis, lediglich der Sache willen zu spielen, und bekam wieder die Antwort, daß die Stimme seit langen Jahren durch zwei Violinen ersetzt würde und man auch dabei bleiben wollte. Ich habe dem nichts hinzuzufügen.

Ein großes weltliches Chorkonzert hatten wir am 1. Mai. Zu ihm hatten sich die Männerchöre „Beethovenquartett", Berliner Lehrergesangverein, Berliner Liedertafel und der ehemaligen Schüler des Königl. Hof- und Domchores unter Hugo Rüdel zusammengetan und das Philharmonische Orchester herangezogen. Emmi Leisner und Alexander Kirchner von der Königl. Oper sorgten für Sologesangsabwechslung. Sie gaben eine Arie aus Bruchs Achilleus und die Schmiedegesänge aus Wagners Siegfried zum besten. Der Riesenchor beteiligte sich an Brahms-Goethes Harzreise und sang dann seine Hauptnummern: „Deutschlands Stunde" von Franz Philipp und den Bardengesang von R. Strauß. Das Philippsche Werk erlebte seine Uraufführung. Es ist ein ziemlich langes, groß angelegtes Kriegsspektakelstück, dem auch die darin vorhandenen weicheren und klangschöneren Stellen zu keinem rechten Erfolge verhelfen konnten. Viel Schuld hatte an dem ungünstigen Eindrucke der Dirigent, der des Orchesterlärms nicht Herr war. Sein heftiges Taktgefuchtel schien eher noch zum wilden Drauflosblasen anzufeuern. Das artete denn in dem Straußschen Werke so aus, als ob es den Mauern von Jerichow gälte. Selbst die verhältnismäßig dezente Wagnersche Partitur kam zuschanden. Mir fiel dabei einer ein, der auch Hornbläser war und ebenfalls die Buchstaben H R zu Namensinitialen hat: Hans Richter. Wie wußte der solch eine metallfarbensatte Partitur in Wohllaut zu tauchen! Im allgemeinen ff die Blechinstrumente nur f, im mf aber p blasen lassen, das ist der einfache Witz, durch den wenigstens an gewissen Stellen alles zu erreichen ist. Zudem muß man auch das Lokal berücksichtigen, in dem gespielt wird. Das erwähnte Konzert gehörte zu den verlorenen Abenden. Was nun die Kriegsgelegenheitsmusik betrifft, so hatte man tags vorher an derselben Stelle ein älteres Werk zu hören gekriegt und dabei so recht gesehen, wie weit wir es seit 45 Jahren im Unmusikalischen in der Musik gebracht haben. Da hatten nämlich die Philharmoniker ihr letztes Sonntagskonzert mit Carl Reineckes „Deutschem Triumphmarsche" begonnen. Das war eine Musik, die ästhetisch labte. Möge die Zeit nicht mehr ferne sein, wo man sich des alten Meisters Ouvertüre „Zur Friedensfeier" wieder als eines „aktuellen" Stückes bedienen können wird! Auch wir wollen den Frieden.

In der Instrumentalmusik hatten wir den jetzt so selten gewordenen Gast eines auswärtigen Streichquartettes: die vier Brüder Post waren da. Außer bekannten Werken von Mozart und Dvořak spielten sie ein neues, ein Streichquartett Op. 12 in Amoll von Ludwig Scriba. Selbiges ermüdete die Zuhörer sehr. In den beiden Ecksätzen wird der Mangel an frischer Erfindung keineswegs durch die übergroße Länge ausgeglichen. Sie erdrückten die besser geratenen Mittelsätze. Eine Kammernachmittagsmusik der Berliner Sezession, die sich über die Werke der bildenden Kunst hinaus auch auf die der tönenden ausdehnen will und darin nicht etwa zum ersten Male in die Arena trat, verlief ganz resultatlos. Es spielten und sangen wohl tüchtige Künstler, aber das, was sie vortrugen, war ungenießbar: Lieder und ein Streichquartett der ungarischen Komponistin Gisela Selden-Goth. Dagegen sandte uns Ungarn wieder ein bewundernswertes Geigentalent: den zwölfjährigen Knaben Stephan Partos. Seine Technik ist so verblüffend, sein Vortrag so reif, daß er mit den berühmtesten Älteren seines Faches in eine Reihe zu stellen ist. Da wünschte die gesamte hiesige Kritik nichts weiter, als daß dieser gottbegnadete Künstler nicht den Strapazen eines verfrühten Konzertreiselebens ausgesetzt werden möchte. Die gleiche rückhaltslose Anerkennung fanden die beiden Konzerte, in denen Bruno Hinze-Reinhold und Julius Klengel sämtliche Kompositionen für Klavier und Violoncell von Beethoven vortrugen. Daß sie auch ein Arrangement der Hornsonate daruntermischten, ist weniger gutzuheißen. Wann wird dieses hübsche Stück wohl wieder einmal geblasen werden? An tüchtigen Solohornisten fehlt es in Berlin doch wahrlich nicht! Das technisch vollendete Zusammenspiel der beiden Künstler klang prachtvoll und ließ auch stilistisch nichts zu wünschen übrig.

Liederabende gab's ebenfalls noch. Ich erwähne den der beiden beliebten Operisten Elisabeth van Endert und Joseph Schwarz, einen Lieder- und „Duettenabend". An Liedern hörte man da nichts Besonderes, wohl aber an Duetten: welche von Cornelius und Ignaz Brüll, dem Komponisten des „Goldenen Kreuzes". Daß der Sänger unter seinen Liedern zwei von Liszt hatte, verdient aber immerhin gleichfalls lobende Erwähnung. Der Erfolg des Abends entsprach dem Ansehen der Konzertisten. Ganz neue Lieder brachte Eva Katharina Lißmann an ihrem zweiten Abende: vier von Heinz Tiessen und fünf von Eduard Erdmann. Jene waren kein Ohrenschmaus und diese ebenfalls nicht aus dem Lande, wo Wohlklang und Formenschöne noch als notwendige Erfordernisse der Tonkunst gelten. Die Sängerin glänzte wieder durch ihre feine Vortragskunst.

Ich schließe meine diesmaligen Konzertbriefe ad Dei gloriam, indem ich des Orgelkonzertes gedenke, das Wolfgang Reimann in der Jerusalemskirche gab. Man hörte darin nur Werke von Seb. Bach: fünf große Fugen mit den zugehörigen Präludien, Fantasien oder Tokkaten. Ihr Vortrag war vollendet und zeichnete sich vor anderen durch eine feine, dem gewohnten brutalen Orgellärme abholde Registration aus. Der Organist gehört der Leipziger Schule an, wo speziell Straube sein Lehrer war.

Aus Hamburg

Von Prof. Emil Krause Anfang April

Unsere Konzertsaison, die schon im November und Januar eine schwindelnde Höhe erreichte, stand auch in den letzten sechs Wochen unter dem Zeichen einer gleich regen Konzertbetätigung, sowohl in der Vorführung von Orchester- und Chorwerken wie der der Kammermusik, dem Solo auf instrumentalem wie vokalem Gebiete, geltenden Aufführungen. Das so oft von der auswärtigen Presse als weniger ausgiebig dargestellte Hamburg ist buchstäblich seit Jahren eine Musikstadt ersten Ranges, denn es erblickt in seinen Mauern alle ersten Künstler von Bedeutung in einem Programm, das ebenfalls eine reiche Blüte von Neuerscheinungen zu verzeichnen hat. Nach der genauen Kenntnis und Prüfung aller in Berlin, Wien, Leipzig, Dresden usw. zu Gehör gekommenen wertvollen Erscheinungen muß man aufrichtig und aus Überzeugung gestehen, daß die norddeutsche Metropole gegen die andern Großstädte in keiner Weise es verdient, minder geachtet zu werden. Im vorigen wie in diesem Winter trat dies bei der kriegsschweren Zeit noch um so mehr in lebendige Erscheinung. Der Referent kann sich im Hinblick auf den zugemessenen Raum nur auf das Wichtigste beschränken.

Die reiche Tätigkeit unserer Philharmonie (S. v. Hausegger) brachte im siebten Konzert Bruckners gigantische dritte Sinfonie (D moll) in einer Geist und Leben sprühenden Aus-

führung. Hierauf spielte Frau Kwast-Hodapp Schumanns Amoll-Konzert in technisch abgerundeter, aber leider wenig geistig anregender Weise. Man braucht dabei nicht an die unvergeßlich gebliebenen Vorträge des Werkes durch die verewigte Clara Schumann zu erinnern und diese vergleichend hinzustellen, um darauf hinzuweisen, daß die hochbegabte Frau Kwast-Hodapp in der geistigen Diktion dagegen zurückgeblieben ist. Der rauschende Beifall, der der phänomenalen technischen Beherrschung galt, gab der Künstlerin den Beweis, daß man ihr Kunstvermögen durchaus zu schätzen wußte. Das achte Konzert begann mit der „Trauermusik auf den Tod der gefallenen Helden" von Emil Krause, Op. 124 (Manuskript). v. Hausegger war warm für das Werk eingetreten, wie er dies in einem besonderen mündlichen Vortrage (ähnlich wie bei andern Neuheiten) bewiesen. Die maßgebende Tagespresse, in drei der angesehensten Zeitungen, erging sich einstimmig in anerkennend gründlicher Weise über den Inhalt des Werkes. Als zweite Neuheit erschienen die umfangreichen Variationen mit Fuge von Georg Schumann über ein anspruchsloses Thema des großen Sebastian. Der Komponist gibt hier eine ins Weite gehende Durcharbeitung, der es nicht an Geistesblitzen fehlt. Zwischen beiden Neuheiten stand das Violinkonzert von Brahms, vorgetragen von Franz v. Vecsey. Der Interpret, den man hier schon vor 14 Jahren als Wunderknaben kennen lernte, steht nun auf der Höhe eines phänomenalen Könnens. Seine Wiedergabe des Konzerts erwies sich in jeder Beziehung als meisterhaft. Das nächste Konzert am 20. März begann mit der feinsinnig ausgeführten Zauberflöten-Ouvertüre, der Bachs „Brandenburgisches Konzert" G dur für konzertierende Violine und zwei Flöten mit Streichorchester und Cembalo in musterhafter Darbietung folgte. Das Violinsolo und die beiden Soli für Flöte (Jan Gesterkamp, P. Michael, W. Compter) wurden vorzüglich ausgeführt. Als Nr. 3 des Programms, „Rhapsodie" Op. 53 von Brahms, erschien in der Interpretin des Altsolo, der hier bisher noch nicht gekannten Ilona Durigo aus Budapest, eine ausgezeichnete, durchaus bedeutende, mit schönem Organ begabte, feinfühlige Künstlerin, deren seelische Vertiefung in den gedankenreichen poetischen Inhalt sensationelle Begeisterung auslöste. Der Gesangverein „Adolphina" unterstützte in herrlicher Weise, vereint mit dem Orchester, den stets gefangennehmenden, in Dichtung und Musik vollwertigen Inhalt. Eine Glanzleistung gab das Orchester ebenfalls in der an den Schluß gestellten „Fünften" von Beethoven.

Als hoch anzuerkennendes Verdienst ist v. Hauseggers hiesige Erstaufführung der Alpensinfonie von Rich. Strauß am 24. Februar zu bezeichnen, in einem Wohltätigkeitskonzert zum Besten notleidender Hamburger Musiker. Das gewaltige Mittel beanspruchende Werk wurde von den Orchestern des „Vereins hamburgischer Musikfreunde", der „Philharmonischen Gesellschaft" und des „Hamburger Stadttheaters" in rühmenswerter Weise dargeboten. Strauß gibt hier eine hochinteressante, programmatische Illustrationsmusik, aus der die farbenreiche Schilderung des Sonnenaufgangs wie die des Gewitters herausleuchten. Trotz aller zu rühmenden Vorzüge läßt die „Alpensinfonie" keine wesentlich musikalische Steigerung gegen die „Domestika" erkennen; es ist eben wieder der programmatische Tondichter, der wie mehrfach früher auch in diesem Werke in farbenreichem Kolorit zu uns spricht.

Das fünfte der unter Prof. Nikisch stehenden Abonnementskonzerte brachte die Anakreon-Ouvertüre von Cherubini, die Ouvertüre zu „Manfred" von Schumann und Mahlers interessante vierte Sinfonie (G dur) in künstlerischer Vollendung. Zwischen den Orchesterwerken standen die feinsinnigen Gesangsvorträge von Cläre Dux, einer Künstlerin, der man hoffentlich bald wieder begegnet. Sie sang mit schöner Tongebung und gediegenem Ausdruck die Arie der Gräfin aus Mozarts „Figaro" und Szene und Arie aus Webers „Freischütz". Das sechste Konzert brachte einen Brahms-Abend, bestehend in der Akademischen Festouvertüre, dem Violinkonzert und der C moll-Sinfonie. Die Prinzipalstimme des Konzerts ruhte in der Kunst des Konzertmeisters Edgar Wollgandt aus Leipzig, der schon einmal früher hier erschien. Das Hauptmoment seines Vortrags liegt in der absoluten Klangschönheit. Daß es dem ersten Satze an Genialität gebrach, dürfte seinen Grund zum Teil in der nicht ausreichenden Tonfülle haben.

Das zweite und dritte Fiedler-Konzert datiert vom 31. Januar und 13. März. Der Schwerpunkt des zuerstgenannten fiel auf die Orchestervorträge, Beethovens Coriolan-Ouvertüre und „Eroika", Karfreitagszauber und Meistersinger-Vorspiel von Wagner. Wenn man von einer gar zu scharfen rhythmischen Akzentuation absieht, kann die Wiedergabe als vorzüglich bezeichnet werden. Die Wagner-Vorträge des Kammersängers Hensel vermochten nur zum Teil Sympathie zu erwecken, was darin seine Begründung finden mag, daß dem Opernsänger das Konzertpodium nicht als der geeignete Ort zur Verwertung seiner Kunst erscheint. Im dritten Fiedler-Konzert erschien der eminent begabte 13jährige Klavierspieler Erwin Nyiregyházi in Beethovens C moll-Konzert. An Stelle eines vielversprechenden Wunderknaben tritt uns hier ein bereits hochentwickelter, ausgereifter Künstler entgegen, der nicht nur das gesamte technische Rüstzeug, vielmehr den musikalischen Ausdruck vollständig beherrscht. Das Orchester brachte mit technischer Klarheit Haydns B dur-Sinfonie (Nr. 12) und Brahms' „Vierte".

J. Eibenschütz verfolgt in rühmlicher Weise eine liebenswürdige Rücksichtnahme in Vorführung noch unbekannter Orchesterwerke. So brachten sein viertes und fünftes Sinfoniekonzert „Drei Episoden" von dem in Amerika weilenden Adolf Weidig, eine B dur-Sinfonie Op. 18 von James Simon, Dworschaks Ouvertüre „Husitska" und „Hymnus an die aufgehende Sonne" von Richard Mandl, Werke, die bei vortrefflicher Ausführung sich wohlverdienter Anerkennung erfreuten.

Im vierten Konzert sang unsere vorzügliche Konzertsängerin Käte Neugebauer-Ravoth einige orchestrierte Lieder von Schubert und Marx; im fünften Konzert erschien Ludwig Wüllner mit dem bereits mehrfach von ihm in fesselnder Weise vorgetragenen Hexenlied von Max Schillings. — Das erste (fünfzigste) Konzert des in ausgezeichneter Weise unter Rob. Bignell stehenden Altonaer Streichorchesters brachte unter Mitbetätigung der ersten Vertreter der Blasinstrumente der Philharmonie Mendelssohns A moll-Sinfonie und Glucks Ballettsuite I (Mottl). Zwischen den Orchesterwerken spielte Gunna Breuning (Berlin), eine bei uns noch unbekannte, temperamentvolle Künstlerin, das Beethovensche Violinkonzert. Die Orchestervorträge standen wieder auf künstlerischer Höhe.

Chorkonzerte gab es in den letzten sechs Wochen fünf. Der 14. Febr. brachte von der „Cäcilia" (Prof. Spengel) eine wohlgelungene Aufführung der Beethovenschen „Missa Solemnis", an der die Solisten Anna Kaempfert, Anna Erler-Schnaudt, Georg Walter und Hans Vaterhaus regen künstlerischen Anteil hatten. Der sicher geführte Chor stand diesmal auch tonlich auf der Höhe seiner schwierigen Aufgabe. — Das Konzert der „Singakademie" (Prof. Barth) am 28. Febr. begann mit einer überaus wirksamen, künstlerisch fein abgetönten Wiedergabe der „Nänie" von Brahms und schloß mit Bachs Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott". Zwischen diesen beiden choristischen Glanzleistungen standen die Bachschen Solokantaten „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" und „Schlage doch, gewünschte Stunde". Das vorzüglich besetzte Soloquartett bestand aus: Lotte Leonard, Hilde Ellger, Henry Wörmsbächer und Thomas Denys.

Die beiden jüngsten Konzerte des unter A. Sittard stehenden Elitechors brachten wieder eine so überreiche Fülle von gediegenen Chor-, Vokal- und Instrumentalsoli und Orgelvorträgen, daß es unmöglich erscheint, auf alles, was dargeboten wurde, hinzuweisen. Ein künstlerischer Schwerpunkt fiel auf die „Fest- und Gedenksprüche" von Brahms, auf die Orgelkompositionen von Brahms und auf die wertvollen a cappella-Gesänge von Seth Calvisius „Allein zu dir, Herr Jesu Christ", M. Praetorius „Herre nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren" und Joh. K. Aiblinger „Jubilate Deo". —

Eine gleiche Vielseitigkeit brachte auch das zweite Konzert des vortrefflichen Hamburger Lehrergesangvereins. Im

Kunst- und Volksliede, älteren wie neueren Datums, wurde Vorzügliches dargeboten, was um so höher einzuschätzen ist, als ein nicht geringer Teil (mehr als 150 Sänger) zurzeit im Felde steht. Eine vortreffliche Geigerin Eva Bernstein (München) und unser fähiger Tenor Henry Wormsbächer schmückten die Vortragsordnung mit ausgezeichneten Darbietungen.

Am 25. Febr. veranstaltete die „Philharmonische Gesellschaft" ihren vierten, der gediegenen Kammermusik geltenden Abend. Er brachte vom vorzüglichen Quartett Bandler unter Mitwirkung der Klarinettisten Rich. Gräfe und Bruno Eisner das verhältnismäßig selten vorgeführte Trio Amoll von Brahms Op. 114 und das Klarinettenquintett von Mozart. Zwischen beiden Werken stand die „Italienische Serenade" von Hugo Wolf. — Der stets mit bestem Erfolg für die altklassische Richtung eintretende Violinist Max Menge gab am 26. Febr. ein hochinteressantes, absolut Wertvolles bringendes Kammermusikkonzert unter Mitwirkung von Frau Colditz. Die ein hohes Ziel erstrebenden Leistungen offenbarten sich in meist selten oder nie vorher zu Gehör gekommenen Kompositionen von Pietro Locatelli, G. Tartini, Joh. Fr. Fasch, J. Mattheson, L. Couperin-Kreisler, Mozart, Haydn und Händel. — Der zweite Sonatenabend von Jan Gesterkamp und Prof. Kwast brachte Beethovens Duosonate Op. 30 Nr. 2, Brahms' Op. 78 und Schuberts Fantasie C dur Op. 159 in gediegener Ausdrucksweise. — Max Fiedler gab, vereint mit dem Berliner Konzertmeister Julius Thornberg und Arnold Földesy, einen interessanten, für die bewährte Kunst der Interpreten sprechenden Trioabend, in dem Beethovens Op. 70 Nr. 1, Schumanns Op. 63 und Brahms' Op. 8, letzteres in zweiter Ausgabe, vorgeführt wurden. Das Ensemblespiel der drei Künstler erfuhr durch das zu starke Hervortreten des Klaviers trotz seiner vorzüglichen Ausführung manche Einbuße. — Der Beethoven-Abend von Wilhelm Ammermann brachte, vereint mit dem Cellisten Prof. Georg Wille (Dresden), in feinsinniger Übereinstimmung die Sonaten Op. 5, Op. 102 Nr. 1 und 2 und Op. 69.

Klavierabende gaben Arthur Schnabel, Bruno Eisner, Richard Singer, Gisela Springer, Paul Goldschmidt, Edwin Fischer, Alfred Hoehn u. a. Sie alle waren zahlreich besucht und brachten eine Auslese klassischer und moderner Komposition. — Von den vielen Gesangsabenden, Prof. Messchaert, Hedwig Francillo-Kauffmann, Metzger-Lattermann-Knote, Eva Katharina Lißmann, Fritz Feinhals und Karin Lehmann, die ausnahmslos Reiches darboten, waren der erst- und der letztgenannte die interessantesten. Im Messchaert-Konzert wirkte Prof. Kahn in künstlerischer Weise. Frau Karin Lehmann, hervorgegangen aus der bewährten Schulung Gertrud Gliemanns, verfügt über besonders schöne Stimmittel. Eine wertvolle Unterbrechung bot hier die einwandfreie, künstlerisch abgerundete Ausführung des Brahmsschen Horn-Trios durch Konzertmeister Bandler, Albert Döscher und Wilhelm Ammermann. Auch die Violonvirtuosen Rich. Burmester und Carl Flesch gaben eigene erfolgreiche Konzerte.

Aus Köln

Von Paul Hiller Anfang April

Auf die im sechsten Gürzenichkonzert zu Anfang gehörte Wagnersche Faustouvertüre folgten als Neuheit drei „Chinesische Gesänge" mit Orchester von Walter Braunfels. Die für Sopran gesetzten Dichtungen sind der „Chinesischen Flöte" in der Übersetzung von Hans Bethge entnommen und tragen die Titel „Die Einsame", „Ein Jüngling denkt an die Geliebte" und „Die Geliebte des Kriegers". Ich vermag in dem Inhalte aller drei der Liebessehnsucht Ausdruck gebenden Texte vom Standpunkte deutscher Anschauung aus nicht gerade viel an Poesie zu entdecken, und der Umstand, daß Bethge auf gebundene Versform verzichtet hat, mag die Aufgabe des Komponisten erschwert haben. Im allgemeinen ist Braunfels' vorwiegend elegisch-sinnige und wohllautende Orchestersprache höher einzuschätzen als seine nicht sonderlich stimmungsvolle, rein deklamatorisch öfters befremdende gesangliche Diktion. Das zeitweilig kriegerische Pathos der dritten Dichtung, für das er frischbewegte, wirksam instrumentierte Weisen und tonmalerische Effekte fand, lag nach meiner Empfindung dem Schaffenden am besten. Frau Eva Bruhn aus Essen, die später noch eine Arie aus Händels „Samson" sang, ließ bei jenen Gesängen alsbald einen schönen, der Kraft nicht ermangelnden und recht gut geschulten Sopran sowie gediegene musikalische Vortragseigenschaften erkennen. Doch ließ in den beiden ersten Gesängen das Ausmalen der Textstimmung ebenso wie die Wortdeutlichkeit an sich zu wünschen übrig. Dann hörte man S. v. Hauseggers sinfonisches Werk „Wieland der Schmied" (zu Karl Simrocks Dichtung), das des modernen Orchestertechnikers vielvermögendes Können und ein gutes Teil schöner Gedanken bewährt, jedoch gewisse Strecken der Vertonung in weit ausgiebigerer Polyphonie ausgestaltet, als nach Art des poetischen Vorwurfs begründet erscheint. Musikdirektor Abendroth, der den vorgenannten Werken mit dem Gürzenichorchester alle ihnen irgend innewohnende Eindruckskraft gesichert hatte, war dann Mittler einer außerordentlich schönen Ausführung von Beethovens vierter Sinfonie.

Im siebenten Konzert, das im übrigen von Händel das F dur-Konzert für zwei Bläserchöre und Streichorchester in der Kogelschen Bearbeitung, Mozarts Adagio und Fuge für Streichorchester sowie Haydns Sinfonie G dur brachte, spielte Adolf Busch zunächst das in D dur gehaltene Violinkonzert von M. H. Witte, Abendroths Vorgänger in Essen, ein an die Kunst des Solisten ziemlich erhebliche Anforderungen stellendes Op. 18. Im ersten Allegro hat es nicht sonderlich prägnante Themen und interessiert da mehr durch sehr kundige, wohlgefeilte Arbeit. Es folgt ein prächtig stimmungsvolles Andante cantabile, das als wirklich gesangreich den rechten Titel führt; wir lauschten da einer sinnigen, fein geführten Weise. Dann das Allegro con fuoco von kerniger Frische mit einer stark figuriert in die Erscheinung tretenden, aparten leitenden Melodie. Busch spielte das Stück in gewählter Phrasierung und technisch virtuos; so konnte er sich mit dem hier erschienenen Komponisten in einen starken Erfolg teilen. Und noch ein Violinkonzert hörten wir von Busch, Mozarts herrliches A dur, in dem sich der Geiger noch auf der vollen Höhe seiner keineswegs alltäglichen Leistungsfähigkeit zeigte.

Von dem 1670 zu Venedig geborenen trefflichen Violinvirtuosen und Komponisten Abbé Antonio Vivaldi, dessen Violinwerke vielfach die Ehre erfuhren, von Meister Johann Sebastian für Klavier und Orgel bearbeitet zu werden, gelangte ein in A moll geschriebenes Konzert für Streichorchester im achten Gürzenichkonzert zur Wiedergabe. Das Stück, in dem auf ein leichtflüssig munteres, klanglich hübsches Allegro moderato ein ungemein graziöses, in gewählten Reflexionen sich ergehendes Adagio und ein Allegro von Temperament und schönem Gehalt folgen, bewährt sozusagen in jedem Takte den gründlichen Kenner auf diesem Gebiete und vielvermögenden Gestalter. Nach dem Venetianer kam der große Wiener Schubert mit seiner poesievoll ansprechenden Zwischenaktsmusik B dur aus „Rosamunde" zu Worte. Als orchestrales Hauptwerk brachte Abendroth in ganz vorzüglicher, schwungvoll-überzeugender Weise Anton Bruckners siebente Sinfonie (Es dur) zur Ausführung. Des Werkes melodischer Reichtum, die bei klassischer Tendenz wundervolle thematische Arbeit und der außerordentlich farbenreich blühende Orchestersatz, nicht zum mindesten auch Bruckners aus tiefer Religiosität hervorgegangene, höheren Sphären zugewandte ehrliche Schaffensfreude hielten uns unausgesetzt im Banne seiner sinfonischen Kunst. Solistin dieses Abends war mit Beethovens C moll-Konzert die bestbekannte, musika-

lisch-geistig wie technisch Schönes bietende Pianistin Frau Kwast-Hodapp.

Josef Haydns „Jahreszeiten" waren Gegenstand des neunten Konzerts. Während die Chöre ihrer Freude an der poesieerfüllten Aufgabe durch hingebenden Betätigungseifer Ausdruck liehen, konnte auch das Terzett der Solisten alle Befriedigung gewähren. Zu dem stimmlich wie gesangskünstlerisch trefflichen Bassisten Alfred Stephani (Darmstadt) gesellten sich der sehr wohllautend und gutgeschult sich gebende, auch den Stil des Werks löblich beherrschende jugendliche Tenorist George Meader (Stuttgart) und die ihre altbekannten sehr guten Eigenschaften, aber auch ihren absoluten Mangel an Empfindung wiederum voll bewährende Hermine Bosetti (München).

Das Gürzenichquartett (Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz, Friedrich Grützmacher), das seine gesamte dieswinterliche Tätigkeit Beethoven gewidmet hat, sieht auf sehr schöne Erfolge zurück, zu denen, wie das ja bei künstlerisch vornehmen Kammermusikgenossen kaum anders sein kann, das in erster Linie stets dem klar geschauten innersten Geiste der Tonwerke Rechnung tragende, rein musikalische Verhältnis der Spieler zu ihrer Aufgabe ein erhebliches beigetragen hat. In der Musikalischen Gesellschaft wirkte in zwei Bachschen Kantaten sowie mit dem Vortrage der „Vier ernsten Gesänge" von Brahms Anton Sistermanns als stilvoller Sänger sehr verdienstlich; dann sei noch des Berliner Trios der Herren Mayer-Mahr, Dessau und Grünfeld gedacht, das mit Beethovens Werk 70 (zweites Trio) alle Ehre einlegte und im übrigen die Gelegenheit wahrnahm, in allerlei kleineren Kompositionen die einzelnen Künstler als hervorragende Solisten zum Danke der Hörer für sich sprechen zu lassen.

Im Opernhause wurde, nachdem sie bereits einmal vorläufig abgesetzt war, Max v. Schillings' zweiaktige Oper „Mona Lisa" endlich, wie das ja eigentlich gar nicht anders kommen konnte und durfte, den Kölnern vorgeführt. Von Leuten, deren Absicht es keineswegs war, ist (in einer Stadtverordnetensitzung, nach drei eingehenden Erörterungen des Falles in der städtischen Theaterkommission!) für das Werk eine ausgiebige, in ihrer Wirkung fröhlicher Komik nicht entbehrende Reklame gemacht worden, und nun hat sich bei ihrer ersten, vor ausverkauftem Hause am 15. März erfolgten Aufführung (für deren Zustandekommen eine Generalprobe vor dem Gouverneur von Köln maßgebend war) die Oper, wenn auch als ein recht interessantes so doch nach keiner Richtung als ein hinsichtlich seiner Tendenz oder seines künstlerischen Charakters abnormes Werk erwiesen. Ja, ja, man könnte mit Bezug auf die hiesige und anderwärtige Vorgeschichte dem vielbesprochenen, angeblich unergründlichen Lächeln der Dame Lisa eine ganz besondere lustige Deutung geben. Wir haben hier eine ganz vorzügliche Aufführung. Direktor Hofrat Rémond hat eine wundervolle, speziell auch malerisch im Sinne der Renaissance hoch zu bewertende Inszenierung geschaffen, während Kapellmeister Brecher mit aller Feinfühligkeit Schillings' Partitur zu eindrucksvollem Leben erweckte. An der Spitze des ausgezeichneten Ensembles steht Gustav Dramsch mit einem gesanglich wie schauspielerisch glänzend charakterisierten, eine Fülle von Wohllaut entfaltenden Francesco. Nicht jugendlich genug im Aussehen ist Sophie Wolfs Fiordalisa, im übrigen eine durchaus bravouröse Leistung, und Karl Schröder hat für den Giovanni alle gewinnenden Eigenschaften. Wieviel von dem sehr lebhaften, die Hauptdarsteller am Schlusse oft vor die Rampe zitierenden Beifall auf das Werk selbst mit der Beatrice Dovsky blutrünstigen Mausefalleneffekten und Schillings' originell-empfindungsfeiner, nicht überall das Textliche voll erschöpfender Tonsprache entfällt — wer kanns' wissen!

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch Anfang Mai

Nach fast zwanzigjährigem Weilen und Wirken in Königsberg verabschiedete sich das Künstler-Ehepaar Hopf mit einem Konzert. Hermann Hopf nahm als erster Cellist des Stadttheater- und Sinfonie-Orchesters sowie als Ensemble-, als Kammermusiker durch seine Virtuosität, durch die Vorzüge einer Tongebung, des Vortrages, der Kantilene usw. all die Jahre über eine hervorragende, anerkannte Stellung ein. Hierbei zur Seite stand ihm — ebenso geschätzt, gewertet und hervorragend — seine Gattin Anna Hopf-Geidel als Meisterin auf der Harfe; ihr Engagement an die Kgl. Hofoper in Berlin, wo ihr Gatte den seiner würdigen Wirkungskreis in der Hauptstadt finden wird, entzieht dem hiesigen Tonkunstleben und Musikpublikum das beliebte Künstlerpaar. Naturgemäß war es ein lose zusammengewürfeltes Programm als Abschiedsgruß; denn die respektive Literatur für diese Duettzusammenstellung, besonders für Harfe, ist nicht groß. So mußten Vortragende und Hörer teils mit leichteren, salonmäßigen, ohrenfälligeren Salonstücken, Arrangements, Transskriptionen vorlieb nehmen. Das gediegene Hauptstück war Brahms' F dur-Cellosonate mit Klavier Op. 99, das vor allem große technische Anforderungen stellt, ehe es zu dem ebenso schweren wie verständnisvollen Vortrag kommen kann. Am besten gelangen wohl der dritte und vierte Satz. Als vortreffliche Partnerin am Klavier waltete Frau Sophie Arnheim, die sich besonders in den letzten Monaten des öfteren öffentlich als hochstrebende Pianistin mit Erfolg bewährt hat. Frau Hopf spielte unter anderem eine „Nordische Ballade" von Pönitz und, scheint's, ein Gegenwarts-Gelegenheits-Militärstückchen „Patrouille", ferner, mit Cello, eine Übertragung von Schuberts „Litanei", über dessen Wert der warmfühlige Vortrag vorteilhaft entschied. — Fräulein v. Borzestowski, eine einheimische Altistin, sang Lieder von Schubert (die selten gehörten „Die Stadt" und „Heimliches Lieben"), Schumann und Brahms, hatte jedoch leider mit einer leichten Indisposition zu kämpfen, so daß sie sich diesmal nicht so vorteilhaft wie sonst geltend machen konnte. Am Klavier begleitete Conrad Hausburg in bekannter Güte. Allerlei hörbare und sichtbare Ovationen wurden dem scheidenden Künstlerpaar dargebracht, das sich unverlöschlich in den Annalen des hiesigen Musiklebens und in vieler Herzen eingespielt und eingezeichnet hat.

Das 5. Sinfoniekonzert, als letztes der Spielzeit 1915/16, brachte zwei Solisten, von denen der eine hier längst bekannt und gern gehört ist: Paul Knüpfer von der Kgl. Hofoper in Berlin. Als Arie hatte er sich „Sie hat mich nie geliebt" aus Verdis „Don Carlos" gewählt — ein wohl sehr unbekanntes Opus, das, bei allem Guten und Schönen, das der kunstverständige, aufmerksame Hörer darüber zu sagen weiß, doch nicht einen wesentlichen, dramatischen Eindruck macht. Gerade hier, auf seinem eigentlichen Gebiete, wäre vorteilhaftere Auswahl ratsam gewesen. Dies schmälerte natürlich bei der großen Zahl der Lauschenden den Beifall — ebenso dann betreffs der Lieder, die dem Bühnensänger erklärlicherweise nicht so recht „liegen". Aber dieser bekannte Sarastro-Baß mit seinem ehrwürdigen, volltonhaltigen Volumen und den wohlgelungenen, sicher-gesunden Kopftönen, dem allem sich ein vornehmwarmer Vortrag beigesellt, kann nie ohne Eindruck und Erfolg ertönen. Unter den Zulagen gefiel besonders Loewes „Prinz Eugen". Der zweite Gast des Abends war ein junger, rumänischer Cellist, Georges Georgesco, der sich im Sturm die Gunst von Publikum und Presse eroberte. Er spielte „auf Engagement". Man hofft in ihm einen würdigen Nachfolger des obengenannten Hermann Hopf gefunden zu haben. Der Ton, den er seinem Instrument entlockt, ist gesund, schön, edel und wird sich mit zunehmendem Alter gewiß noch vorteilhafter, machtvoller entfalten. Die Technik ist brillant und sicher, der Vortrag intelligent durchdacht, wohlabgewogen und von edlem Empfinden. Er spielte d'Alberts Cello-Konzert, ein mit allen Schikanen gepfeffertes und gesalzenes Virtuosenstück, dessen

Hauptstärke mehr in der Instrumentation als in der thematischen Arbeit liegt. Ob es durchweg cellogemäß ist, scheint auch noch fraglich zu sein. Es ist weniger wertvoll als interessant, soweit dies die Themen ermöglichen. Der orchestrale Teil brachte eingangs die Rosamunden-Ouvertüre von Schubert und zum Schluß Beethovens C moll-Sinfonie. Soweit es eben die leidigen Kriegsverhältnisse mit den schnell und oft genug wechselnden Musikern zumeist in Feldgrau und den wenigen in Zivil gestatten, wobei der altbewährte Dirigent, Prof. Max Brode, nicht sehr wählerisch sein kann und darf, gelingt es ihm dennoch, wenigstens hier und da andeutungsweise, die guten und schönen Absichten der Auffassungs-Kleinarbeit zum Ausdruck zu bringen.

Geradezu als ein Ereignis darf das Konzert in der Neuen Synagoge zugunsten der Hinterbliebenen der Unteroffiziere und Mannschaften des I. Armeekorps gelten; denn es setzt eine Kultusgemeinde freisinniger Richtung voraus, deren Gotteshaus eine Orgel besitzt. Ersteres mag zwar weniger selten sein, letzteres um so mehr. Bei Israeliten, die noch einigermaßen an dem Althergebrachten festhalten, ist eine Orgel in der Synagoge verpönt, weil das Spielen darauf am Sabbat oder an Feiertagen verbotene Arbeit ist, die obendrein doch nur von einem Nichtjuden verrichtet werden dürfte. Aber hier in Königsberg gibt es neben der orthodoxen eben auch eine solch modern gerichtete Synagogen-Gemeinde, die sich mehr zur Würdigung als Entweihung ihres Heiligtums anrechnete, durch ein „Konzert" mitzuhelfen. Die ersten Männer der Militär- und Zivilbehörden, der Presse, Kunst und Wissenschaft, der Geistlichkeit aller Konfessionen zeichneten als Ehren-Ausschuß die großen Ankündigungen in den Tageszeitungen. Der gute Zweck und das aus praktischen und künstlerischen Gründen abwechselungsreiche, vielseitige Programm füllten den feierlichwürdevollen, schönen, eindrucksvollen Raum fast vollständig mit Hörern. Der bedeutendste Organist Königsbergs, Kantor Beyer von der Tragheimer Kirche, ständiger Organist dieser Synagoge, spielte eingangs den ersten und zweiten Satz aus Rheinbergers F dur-Orgelkonzert mit Orchester mit bekannter Meisterschaft. Kammersänger J. v. Raatz-Brockmanns (Berlin) Bariton ist recht tonhaltig, edel, in den verschiedenen Registern gleichwertig ausgeglichen, der Vortrag textgemäß gestaltend, warm, die Aussprache deutlich. Er sang aus Händels „Judas Maccabäus" die Arie „Fromme Andacht", Ernste Gesänge Nr. 2 und 3 von Brahms und Beethovens „Die Ehre Gottes", ferner das Baritonsolo in dem von Franz Schubert 1828 für den Wiener Synagogenchor komponierten 92. Psalm. Nach dieser Gelegenheitskomposition den berühmten Liederdichter zu werten, wäre gewiß verfehlt. Aber daß er dieses volkstümliche, melodiöse, für Laienohren berechnete Opus der Synagoge gewidmet, kann ihr nur zur Freude und Ehre gereichen. Einen tiefen Eindruck machte der Sänger mit Mendelssohns Arie aus „Elias": „Es ist genug". Außer dem oben genannten Schubertschen Chorstück sang der für dieses Konzert wesentlich vergrößerte Chor aus Brahms' „Deutschem Requiem": „Wie lieblich sind deine Wohnungen" und als Schluß aus Haydns „Heimkehr des Tobias" das „Preis dir, Allmächtiger, und Ehre". Zu Lob und Ehre des Dirigenten, des Oberkantors Birnbaum, und seiner Sängerschar sei es gesagt: die Damen und Herren sangen vortrefflich, mit großer Sicherheit, richtigen, wirkungsvollen Stärkegraden, mit gutem Abheben der vier Stimmen voneinander und gesättigter Mischung aller. Birnbaum ist ein gediegener Musiker, Musikwissenschaftler und -historiker, fleißiger Sammler kostspieliger Manuskripte und von vielseitiger Bildung. Auch zwei Streichquartett-Adagios von Beethoven (aus Op. 59 Nr. 2 E moll) und Schumann (aus Op. 41 Nr. 1 A moll) wurden durch die Herren Becker, Fräulein Heinrici, Winter und Herbst wirkungsvoll in künstlerischer Ausführung zu Gehör gebracht. Allerdings eignete sich diese Kammermusik nicht recht für den großen Raum und den großdimensionalen Charakter des sie umgebenden sonstigen Programms. Zu erwähnen ist noch die Bearbeitung einer hebräischen Melodie für Orgel und Streichorchester von Rob. Franz, dessen klangreicher Komponistenname auf dem volkstümlichen Mutterboden dieses Melodiethemas vorteilhaft reflektiert. Sollte es auch wirklich, nach Behauptung dieser und jener, keine spezifisch hebräische Musik geben — das jüdische Nationalbewußtsein darf dennoch die Genugtuung haben, daß seine Synagogalmusik sich irgendwo oder -wie in die allgemeine Musikgeschichte und den Konzertsaal eingliedert und von hervorragenden Tonsetzern durch Bearbeitungen gewürdigt und der Musikwelt zugänglich gemacht wird. Das Orchester leistete unter Birnbaums Leitung Achtungswertes.

Rundschau

Oper

Berlin Wie von den deutschen Komponisten Wagner, so ist von den ausländischen Verdi bei uns der zugkräftigste und demnach am meisten aufgeführte. Im Spielbestande der Königl. Oper befinden sich gegenwärtig Troubadour, Rigoletto, Traviata, Maskenball und Aida, in dem des Deutschen Opernhauses Troubadour, Rigoletto und Traviata. Ich besuchte davon drei Vorstellungen, die sich alle der größten Teilnahme des Publikums erfreuten und es zu elementaren Beifallsausbrüchen hinrissen. Troubadour und Traviata sah ich im Deutschen Opernhause. Den nun bereits 67 Jahre alten Troubadour fand ich mit einer Sorgfalt und Liebe aufgeführt, die zeigte, wie ernst man alle Aufgaben an dieser Stätte nimmt. Die Szene stand unter Felix Lagenpusch. Sie war zugleich brillant und dezent. Im Zigeunerlager fehlte allerdings das Ambosgehämmer, das dem Chorgesange so viel hinreißenden Schwung gibt, dafür waren aber im Kriegslager die ganzen Ballettszenen da, die man für gewöhnlich nicht vorzufinden pflegt. Wie man hier auf billige Galerieeffekte verzichtet, bewies das Fehlen des unsinnigen Flammenscheines an den Schlüssen des dritten und vierten Aktes. Musikalisch stand die Vorstellung unter Eduard Mörike. Die Rollen des Manrico und der Azucena hatten Rudolf Laubenthal und Emma Vilmar inne. Letzterer geriet die ihrige sowohl gesanglich wie schauspielerisch als vollendete Meisterleistung. Auch ersterer spielte und sang ausgezeichnet, ihm steckte aber der Wagnersänger zu sehr in den Gliedern, was sich gleich beim ersten Auftreten (Einsam steh' ich verlassen) durch ein zu breites, pathetisches Tempo kundgab. Am Schlusse der berühmten Stretta täte der Sänger gut, auf den beliebten Kulisseneffekt des höchsten Schlußtones zu verzichten und lieber nach unten umzubiegen, denn eine Entgleisung verdirbt da alles. Don Luna sang Julius Roether, die Leonore Lulu Kaesser. Hier hatte namentlich ersterer vielen und wohlverdienten Erfolg. Ebenso unter den Nebenrollen Richard Rübsam als Ferrando. Sehr schön fiel das große Sextett im Finale des zweiten Aktes aus. Die Vorstellung von Traviata, der ich anderntags im selben Hause beiwohnte, verdient gleichfalls hohes Lob. Das Werk erschien im gleichen Jahre wie der Troubadour und mutet trotzdem moderner an, was sich allein schon aus dem besseren und selbst heute noch zeitgemäßen Libretto ergibt. Besuch und Aufnahme waren dieselben wie abends zuvor. Das wohldurchdachte und ausgearbeitete Bühnenspiel stand unter Hans Kaufmanns Leitung, die Musik unter Ignatz Waghalter. Die Kostüme waren der Entstehungszeit des Werkes angepaßt, was gegenüber der manchenorts geübten Gepflogenheit, sie

schlechtweg modern zu nehmen, um so besser wirkte. Hertha Stolzenberg sang die Violetta. Ihre Stimme entzückte in dieser schwierigen Partie besonders durch die leichte, duftige Höhe. Schauspielerisch war die Künstlerin ebenfalls gut. Die Sterbeszene fiel dezent und doch ergreifend aus. Den Vater Germont gab Jacques Bilk, den Sohn Paul Hansen, der neulich gerühmte Parsifal. Er wurde auch der Verdischen Figur vollauf gerecht. Herrn Bilks Stimme war indessen gegen die des Frl. Stoltzenberg zu wuchtig. Dennoch ist die Leistung, für sich betrachtet, warm zu loben. Namentlich die besonders schön geratene Arie „Hat dein heimatliches Land" trug dem Sänger großen Beifall ein. Alle übrigen Leistungen bildeten das hier gewohnte vortreffliche Ensemble. Der Chor in der Maskerade war wie diese selber in der üblichen Weise auf das Mindestmaß reduziert. Ob da nicht durch die volle Aufmachung des Originales mal etwas Besonderes zu erreichen wäre?

Im Königl. Opernhause nun sah ich ein Werk des späteren, wagnerisierenden Verdi: Aida. Verdi hat dieses Fortschreiten mit dem künstlerischen Zeitgeiste, wie es einst Haydn hatte, der sich ebenfalls bis ans Ende seiner Tage verjüngte. Somit war man mit dem genannten Werke nicht nur an eine andere Kunststätte, sondern auch in eine andere Kunstepoche geraten. Die Aufführung lag dort inmitten des Wagnerzyklus, in dem man jetzt beim „Ring des Nibelungen" angekommen ist. Im Vordergrunde der Vorstellung stand ein Gast, Frau Schreiber vom Großherzogl. Hoftheater in Schwerin, als Vertreterin der Titelrolle. Sie fand mit ihr den Beifall des Publikums wie der Kritik. Ich selber kann aber nicht näher auf diese Leistung und auch nicht auf die Vorstellung eingehen, weil der Platz, den ich erst am Tage der Aufführung bekommen hatte, zu untauglich für die Ausübung des kritischen Amtes und auch persönlich zu unbehaglich war. Zudem störte seine Umgebung durch andauerndes Schwatzen. Ich zog daher vor, alsbald das Feld zu räumen.

Inzwischen wurden nun Pressestimmen laut, die nach einer Wiederaufnahme von E. T. A. Hoffmanns romantischer Oper Undine verlangten. Die sollte mindestens 1922 geschehen, am 100. Todestage des sonderbaren Dichters, Zeichners und Musikers. Na, bis dahin ist noch lange Zeit. Die Sache kam so. In den ebenso vielseitigen wie verdienstvollen Veranstaltungen des Lessingmuseums hatte G. R. Kruse Arien und Duette aus dem genannten Werke ans Licht gebracht, die Hanna Lierke, Paula Mansfeld und Robert Spörry mit vielem Beifalle sangen. Eine nähere Erörterung dieser Opernfrage halte ich für noch verfrüht, glaube aber nicht, daß bei der Wiederaufnahme des an sich interessanten und nicht üblen Werkes mehr als ein „historischer" Opernabend herauskommen würde. Ob der aber die großen Kosten und die noch größere Arbeit lohnt oder nicht, werden unsere Opernleiter am besten wissen. Anders liegt die Sache mit einem wieder hervorgeholten Kammermusikwerke E. T. A. Hoffmanns. Es ist ein ungedrucktes Quintett für Harfe und Streichinstrumente, dessen Verbreitung sehr zu wünschen wäre. Sein Stil könnte als klassizistisch-romantisch bezeichnet werden. Um die Aufführung machten sich als Spieler die Herren Saal (Harfe), Diestel, Seifert, Grawert und Zeidler von der Königl. Kapelle verdient. Bruno Schrader

Noten am Rande

Eine zeitgemäße musikdramatische Schmugglergeschichte erzählt eine holländische Zeitung: „Gestern abend wurde auf der Station Zevenar eine Schmugglerbande gefaßt, wie sie unsere braven Zollbeamten nicht jeden Tag zu fassen kriegen. Wie sich bei einem gemütlichen Verhör herausstellte, war diese unter dem Vorwand nach Holland gekommen, eine Reihe Vorstellungen der „Walküre" und des „Siegfried" zu geben. In der Tat hatten solche Vorstellungen stattgefunden, und von dem Erlös kauften die Herren und Damen eine Ladung Speck, Fett, Butter, Seife, Margarine und andere dergleichen Sachen, um sie in ihren Requisiten verborgen über die Grenze zu schmuggeln. Die Zollbeamten in Zevenar, die ganz besonders neugierig zu sein scheinen, wollten diese Gelegenheit nicht versäumen, mal eine solche Walhalla zu sehen, und fanden statt dessen einen kompletten Kramladen. Der Drache Fafner, der in einer Ecke des Wagens treue Wacht hielt, schien sich an verschiedenen Säcken Mehl gütlich getan zu haben, und als die Zollbeamten — wir müssen gestehen, daß dieses sehr unehrerbietig war — alle diese Götter, Helden und Menschen am Leibe untersuchten, kam heraus, daß sie allerhand Schmugglerwaren unter den Kleidern verborgen hatten. Der Wagen mit dem Walhalla-Ameublement wurde vom Zuge abgehangen, und die Gesellschaft bekam keine Erlaubnis, ihre Reise fortzusetzen."

Kreuz und Quer

Bayreuth. Verschollene Briefe von Richard Wagner an Otto Claudius, aus denen bisher nur handschriftlich vervielfältigte Bruchstücke bekannt geworden sind, wurden jetzt in Naumburger Privatbesitz aufgefunden. Die Briefe werden in den Bayreuther Blättern veröffentlicht.

Kiel. Maria Schulz-Dornburg, eine Tochter des verstorbenen Kölner Gesangspädagogen Richard Schulz-Dornburg, die ihre Studien bei Eugen Segnitz in Leipzig vollendete, verpflichtete sich als Altistin dem Stadttheater in Kiel.

Leipzig. Operndirektor Otto Lohse erhielt den Titel Professor.

Prag. „Die Stieftochter", Oper von Gabriele Preis, Musik von L. Janatschak, hatte im Tschechischen Nationaltheater in Prag ihre Uraufführung. Sie behandelt ein Drama aus dem slowakischen Bauernleben.

Neue Studienwerke

O. H. Thomas: Klavier-Kombinations-Übungen und Meisterstudien. (Thomasverlag Zürich-Wollishofen. Preis 5 Mk.)

Der Direktor der Musikschule Thomas in Zürich will rhythmische Genauigkeit, technische Fertigkeit und künstlerischen Anschlag, unter besonderer Berücksichtigung bewußten Gewichtspiels und der natürlichen Klaviertechnik, erzielen. Er ist mit den neuesten Errungenschaften auf dem Gebiete der Klavierpädagogik vertraut und verwertet sie mit großem Geschick. Vor allem läßt er ihre Abirrungen außer Betracht und erreicht auf die einfachste Art, den Schüler klaviertechnisch denken und selbständig handeln zu lehren. Das Wichtigste ist die Betonung des psychischen Momentes (neben dem physischen). Die Meisterstudien behandeln das erste Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, Schumanns Kleine Studie aus dem Jugendalbum und Melodische Studie von Bertini. Das Werk kann durchaus empfohlen werden. —s

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 24

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 15. Juni 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Beifallsverbesserung

Von **Otto R. Hübner**

„Eine Reform des Applauses“, so hätte wohl früher die Überschrift zu einem Aufsatze gelautet, der auf die Erneuerung unserer Beifallsbezeugungen hinzielt. Um nun zunächst beim äußeren Wesen dieses Gegenstandes zu bleiben, so möchte ein Verbessern mit dem weiteren Verdeutschen entbehrlicher Fremdworte fortfahren und z. B. an Stelle der italienischen Ausdrücke: dacapo, bravo, bravissimo usw. gute deutsche zu setzen suchen, wie: nochmals, wiederholen! sehr gut, herrlich, wundervoll! welche Zurufe, beliebig vermehrt, sich gewiß bald einbürgern würden.

Doch handelt es sich weniger um diese — im kühlen Norden viel seltener als im heißen Süden gebrauchten — Jubelrufe, als um eine Vervollkommnung jenes Indiehändeklatschens, wodurch wir unseren üblichen Beifall hundgeben. Applaudieren nennen wir es auch den Römern nach, von welchen es herstammen soll; denn schon im alten Rom galt das Händeklatschen neben dem Tücherschwenken als Zeichen öffentlicher Zustimmung. Unsere rauhen Vorfahren schlugen statt dessen mit den Schwertern auf die Schilde und ließen ihre Heilrufe erschallen; welch letztere gute Sitte wir wieder aufnehmen sollten, da unser Hoch und Hurra jenes tiefe Wort nicht ersetzen können.

Unsere Studenten trampeln bekanntlich ihren Beifall mit den Füßen; während die Franzosen im Theater gern mit den Spazierstöcken auf den Boden klopfen. Beide Formen einer Zustimmung erscheinen manchen zarten Seelen etwas roh, sind es aber im Grunde genommen gar nicht; alle solche Sitten hängen bekanntlich nur vom Zeitgeschmacke ab. So klatschen wir Heutigen eben bei allen Gelegenheiten im Theater wie im Vortragssaale oder im Gesellschaftszimmer so laut als möglich in die Hände, wenn uns irgendeine Darbietung gefallen hat, und — klatschen bloß lau im entgegengesetzten Falle. Daß uns auch das gute Recht zusteht, durch Zischen oder Pfeifen unserm Mißfallen Ausdruck zu geben, scheinen die meisten zahmen Europäer gar nicht zu wissen. Freilich — wer darf es denn auch in unserer Zeit wagen, eine unbequeme Wahrheit der Gesellschaft gegenüber zu bekennen!

Wie barbarisch ein heftiges Händeklatschen oft wirken kann, das fühlen und wissen alle jene feiner gestimmten Menschen, die das Theater oder den Konzertsaal nicht als bloße Unterhaltungsstätten betrachten, sondern sie als Orte geistiger Erhebung und seelischer Vertiefung schätzen. Sie sind es daher, die nach einer hohen Kunstdarbietung viel öfter in Ergriffenheit schweigen, als daß sie ihre Hände zusammenschlagen. Und zum Glücke für eine höhere Kultur gibt es auch immer wieder vornehme Künstler, die ein solches beredtes Schweigen wohl verstehen und würdigen. Die meisten Virtuosen aber gieren so sehr nach äußerem Beifalle, daß sie das liebe Publikum eher anreizen als abhalten, jedes noch so kleine Stück eines Kunstwerkes zu applaudieren, damit aber das Ganze auseinander zu reißen. Diese üble Unsitte sollte durch Zischen der Einsichtigen gedämpft werden; noch besser könnte jedoch ein entsprechender Hinweis auf dem Vortragszettel wirken.

Damit soll das gute Recht einer Zuhörerschaft, irgendeine Vorführung sogleich zu beurteilen, nicht angetastet werden; denn diese Laienkritik hat der öffentlichen Fachkritik gegenüber ihre große Bedeutung. Die erstere fällt ihr Urteil mit dem Herzen, d. h. aus dem Gemüte heraus; während die letztere mehr vom Verstande geleitet, also mit dem Kopfe richtet. Gewöhnlich liegt in der Verbindung beider Urteile die Wahrheit, was erfahrene Kunstempfänger wohl wissen. Auch gibt es eine große Zahl einsichtiger Kunstkritiker, die sich bemühen, Kunstwerke einfühlend wie hineindenkend — also nach Inhalt und Form — völlig zu erfassen, um sie so mit der Vernunft, nicht nur verstandesmäßig, beurteilen zu lernen. Und diese geborenen Kunstrichter achten gar wohl auf die Beifallszeichen der Zuhörer, die sie nach Wärme oder Stärke gut auseinanderhalten können; sie bedauern aber auch gerade so wie alle wahrhaft gebildeten Laien, daß unser allgemeines Händeklatschen immer nur ein rohes Beifallszeichen bleibt.

Solange wir nämlich nicht das Kunstwerk von seiner Vorführung, also den Kunstschöpfer vom Darsteller durch unsern Beifall unterscheiden können, so lange bleiben wir Zuhörer bloße naive Laien und sind keine gebildeten Kunstgenießer, deren beifälliges oder abfälliges Urteil wirklich von Bedeutung ist. Wie oft hören wir z. B. im Konzertsaale eine gute Komposition schlecht vortragen — oder umgekehrt. Die Menge klatscht — ja wem gilt denn der Beifall? Und so steht es im Schauspiele wie in der Oper. Natürlich beziehen die wiedergebenden Künstler allen Beifall auf ihre Leistungen, während der Poet oder Komponist bescheiden zurücktreten muß. Solches verdrießt nun den

wahrhaften Kunstfreund, und so — unterläßt er oft jeden Beifall.

Wie wäre diesem Übelstande abzuhelfen? Wie ich glaube, ganz einfach dadurch, daß man in allen Kunstkreisen übereinkommt: bei irgendwelchen Kunstdarbietungen das Werk selbst durch Fußaufstoßen, seine Darstellung durch Händeklatschen und die gesamte Vorführung durch beide Beifallszeichen auszuzeichnen; das Mißfallen durch Zischen würde sich sinngemäß einfügen. Natürlich sollen diese Ideen zunächst nur anregend wirken und vielleicht noch bessere Vorschläge hervorrufen. Jedenfalls könnte aber durch solche abgestimmte Kundgebungen bei uns ein viel bewegteres Kunstleben entstehen, zumal wenn das gebildete Laienpublikum sich künftig auch bemühen würde, sein Händeklatschen verschieden einzurichten: bei ernster Kunst in schweren gleichmäßigen Rhythmen, bei heiteren Darbietungen aber ausgelassen zu klatschen. Wir deutschen Barbaren sollten mit dieser Beifallsveredlung den anderen Nationen vorangehen und ihnen gerade jetzt durch solch kleines Beispiel zeigen, daß wir den Fortschritt anstreben auf der ganzen Linie der Kultur.

Aus dem Leipziger Musikleben

Maria Schultz-Birch, der man viel Fleiß, vor allem ein wagemutiges Eintreten für neuzeitliche Komponisten nachrühmen darf, veranstaltete im Saale des Auguste Schmidt-Hauses einen Abend, an welchem der begabte Berliner Tonsetzer Heinz Tiessen das Wort hatte. Daß er begabt ist, bewiesen insbesondere seine Klaviersachen, die von Eduard Erdmann und Else Garms sehr gut vorgetragen wurden. In der Naturtrilogie steckt Pulsschlag und Leben. An der rechten Wärme ist freilich hier wie auch in den Liedern (Texte von Rilke, Dehmel, Wilde u. a.) erheblicher Mangel. Frl. Schultz-Birch sang sie, vom Komponisten begleitet, mit viel Hingabe. —

In demselben Saale gab die hiesige Gesanglehrerin Ida Schubert, die eine ersprießliche Tätigkeit ausübt, einen Abend mit ihren Schülerinnen. Er bewegte sich in aufsteigender Linie, gab aber von Anfang an ein günstiges Bild von erfolgreichem Unterricht. Die Damen sangen ihre gut gewählten Lieder mit Verständnis und sinngemäßem Ausdruck; einige (Frau Margarete Sauer, Frl. Käthe Haugk, Frl. Käthe Hörder) boten Ausgezeichnetes. Am Flügel begleitete Herr Hans Richter. —

„Orgelvorträge." So nennt unser trefflicher Universitätskirchenorganist Ernst Müller in seiner bescheidenen Art die unentgeltlichen musikalischen Veranstaltungen, die er jeden Sonntag, Mittwoch und Freitag von 4 bis 5 Uhr in der Leipziger Paulinerkirche bietet. Was da geboten wird, und in welcher Weise, davon habe ich mich kürzlich selbst überzeugt, und ich halte es geradezu für meine Pflicht, die musikliebende Welt, soweit sie sich für Kirchenmusik interessiert, davon in Kenntnis zu setzen. Den Löwenanteil an der Aufführung hatte natürlich der Veranstalter selbst. Er spielte als Einleitung zwei altklassische Choralvorspiele von Samuel Scheidt und Heinrich Schütz (16. Jahrhundert) stilvoll und stimmungsvoll, denen er später zwei frei erfundene bezw. improvisierte — das Fremdwort ist geläufiger — Vorspiele zu „O Lamm Gottes" und „Nun ruhen alle Wälder" folgen ließ, eine Leistung, die jedem Fachmanne die allergrößte Hochachtung einflößte. Die beiden Stimmungbilder waren — das ist wohl das größte Lob für eine Komposition aus dem Stegreif — schlechterdings druckreif. Schade, daß sie nicht aufgeschrieben sind. Geradezu in Erstaunen aber setzte mich die Schlußnummer der Vortragsfolge: „Basso ostinato, Variationen und Fuge", freie Phantasie für Orgel. Hiermit erwies Ernst Müller seine vollendete, wohl kaum zu übertreffende Meisterschaft in der freien Erfindung wie auch in der Beherrschung von Form und Inhalt und nicht zuletzt auch die genaueste Kenntnis aller Klangmöglichkeiten seiner herrlichen 92stimmigen neuen Orgel, die Hoforgelbaumeister Jahn aus Dresden von 1914 bis 1915 erbaut hat. Bei aller Kunstfertigkeit, die eine solche Aufgabe erheischt (wohl das Allerschwerste, was es überhaupt gibt), klang alles so natürlich, so frisch und selbstverständlich, daß man seine aufrichtige, helle Freude daran haben konnte. Mir kam dabei ein Vers in Erinnerung, den mir vor langer Zeit eine liebende Frauenhand gewidmet hatte: „Wie ist doch gottbegnadet, wer in der eignen Töne Flut die frohe Seele badet". — Die Orgelvorträge waren umrahmt von ebenfalls meisterhaften Darbietungen für zwei Violinen (Frau Elisabeth Philipp und Frl. Dolega) und drei Liedern für Alt, die Frl. Olga Pannewitz von Herzen kommend und zu Herzen gehend unvergleichlich schön sang. In ähnlicher Weise sind alle diese Weihestunden, die uns Ernst Müller mitten im Großstadtgetriebe beschert, gestaltet. Die „Orgelvorträge" in der Universitätskirche bilden eine wertvolle bezw. gleichwertige Ergänzung der berühmten „Thomaner-Motette" und werden hoffentlich auch nach dem Kriege eine ständige Einrichtung bleiben. H. H.

Musikbriefe

Aus Aachen

Von Dir. Pochhammer — Im Mai

Wenn man sich nach Ablauf des Konzerthalbjahres 1915/16, das uns, abgesehen von einigen außerordentlichen Veranstaltungen, 14 Volkssinfoniekonzerte und im zweiten Vierteljahr dieser Zeit drei Sinfoniekonzerte, drei große Chorkonzerte und vier Kammermusikabende brachte, fragt, was den nachhaltigsten Eindruck unter diesen zahlreichen Darbietungen hinterlassen hat, so ist die Antwort hierauf nicht so einfach, denn es ist viel gleichwertig Gutes und Interessantes geboten worden. In meiner vorhergehenden Besprechung der zwei außerordentlichen Konzerte im Stadttheater und Lochner-Garten wies ich schon darauf hin, daß die „Volkssinfoniekonzerte" außerordentlich reichhaltig ausfielen, und in Anknüpfung daran kann wohl behauptet werden, daß die Rolle, die diese Volkssinfoniekonzerte in Aachen spielen, für andere Städte geradezu als vorbildlich bezeichnet werden darf. Der Begriff „Volkskonzert" hat sich — wie man gar nicht anders erwarten kann — im Laufe der Zeit ein klein wenig verschoben. Das heißt nicht im Sinne des Veranstalters, sondern in Hinsicht auf die Besucher. Das „Volk", das diese Konzerte besucht, ist die große Anzahl derer geworden, die nicht ohne gute Musik existieren können. Und das ist allerdings eine Zuhörerschaft, die sich aus allen Ständen Aachens — die gesellschaftlich hochstehenden nicht ausgenommen! — zusammensetzt. Der Mittelstand besucht diese Veranstaltungen der billigen Preise und der vorzüglichen Programme wegen jedoch mit besonderer Vorliebe, und es ist gut so, denn er steht infolge seiner Be-

ziehungen zum Arbeiterstande ihm am nächsten, und dieser wird in seinem gesunden Streben nach höheren geistigen Genüssen allmählich von jenem nachgezogen werden. Die Vortragsfolge dieser Veranstaltungen aber ist mit viel Verständnis für die vielfachen Bedürfnisse dieses heterogenen Zuhörerkörpers zusammengestellt.

Die Klassiker und Romantiker bis Wagner einschließlich bilden den Kern der Vorführungen, während einige neuere und neueste Schöpfungen den Zuhörern Gelegenheit geben, zu den moderneren Richtungen Stellung zu nehmen. Um mit der letztgenannten gleich zu beginnen, zeigt es sich, daß Hugo Wolf, trotz seiner ausgesucht feinen Satzweise und komplizierten Harmonik, immer mehr ein Liebling des Publikums — auch des „großen Publikums" — wird; es liegt das wohl in der schier unübertrefflichen Meisterschaft, mit der Wolf zu charakterisieren und in Stimmung zu versetzen versteht. So ist denn die „Italienische Serenade", deren Bratschensolo von Herrn Konzertmeister Fischer in altbewährter Vorzüglichkeit gespielt wurde, eines der Stücke geworden, die imstande waren, den Geschmack unseres Publikums zu erziehen und bei ihm ein wachsendes Verständnis für seine köstliche Eigenart zu wecken. Mit Brahms, dessen Lieder bis zu einem gewissen Grade Volkseigentum geworden sind, versuchten sich verschiedene Solisten in einzelnen Liedern mit mehr oder weniger Glück; Fräulein Else Kloubert aus Aachen bewies, daß selbst Brahms wirkungslos bleibt, wenn man ihn seelenlos heruntersingt. Fräulein Emmy Pott versteht den Komponisten besser, doch ermüdet die Eigenart des Organs den Zuhörer auf die Dauer. Übrigens geht es bei Brahms auf instrumentalem Gebiete mit dem Verständnis der Allgemeinheit immer noch langsam voran, das bewies der laue Beifall der prächtig ausgeführten Serenade Op. 11 in D dur. Zu empfehlen wären auf diesem Gebiete häufigere Aufführungen der F dur- und D dur-Sinfonie dieses Meisters, die viel zu wenig gespielt werden und dabei sein Verständnis gewaltig fördern. Die vierte in E moll, deren Ausführung restlos befriedigte, setzt gleich der ersten gesteigerte Aufnahmefähigkeit voraus. Diese jedoch gebraucht — der praktische Musiker, zumal der lebende, sagt „leider", der Musiktheoretiker sagt „naturgemäß" — um so mehr Zeit, als das Werk bedeutsam ist. Eine vielseitige Konzertdirektion mußte auch das Allerneuste berücksichtigen. Daß Hermann Unger aber mit seinen drei Skizzen „Nacht" das Interesse der Zuhörer hätte wachhalten können, kann beim besten Willen nicht behauptet werden. Das ist eine Komposition, die verschwommen und ohne innere Nötigung ins Breite geht und gleich dem vorgedruckten Text von Nietzsche ein Gefühl desNichtbefriedigtseins hinterläßt, wobei dieStimmungsmonotonie sich, trotz der drei verschiedenen Überschriften „Träume", „Nächtlicher Zug", „Erotikon", die eine scharfe charakteristische Trennung ermöglicht hätten, gleichbleibt. Fritz Fleck, der schon verschiedentlich auf unseren Programmen figuriert und gezeigt hatte, daß er etwas kann, brachte dieses Mal Streichorchestervariationen, die ihn von der günstigsten Seite zeigten. Ein schlicht gebautes Thema wird frei ausgebaut und von den verschiedensten Seiten beleuchtet: kurz und originell wirkt nach der Lyrik der ersten zwei Variationen der charakteristische Satz alla scherzo. Im Gedanken interessanter als in der Ausführung gibt sich die vierte Variation, die sich um ein Violinsolo gruppiert. Flott fugiert gibt sich die fünfte Variation, und die sechste rundet das Ganze abschließend durch das Thema in einfacher Form, nachdem das Thema aus der Tiefe emporsteigend, erst melancholisch, dann immer lebendiger und kraftvoller einen Gipfelpunkt bildet, von dem es zum Schlusse hinabsinkt. Weniger glücklich schloß Fleck als Liederkomponist ab. Die drei Lieder „Königskinder", „Abseits" und „An eine Geliebte" leiden unter der wenig abwechslungsreichen Instrumentation. Die Deklamation ist sauber, die Komposition anständig, aber nicht zündend. Für den Sänger Herrn Hunold vom Elberfelder Stadttheater, der sich alle Mühe gab, war die Aufgabe nicht sonderlich dankbar. Und nun das vierte Lied, „Der heilige Zorn": hier hätte man den Sänger ruhig weglassen können, da er durch die Instrumentation meist mundtot gemacht wurde und infolge uniformer Mundstellung auch da nicht ausdrucksvoll zu wirken vermochte, wo es möglich gewesen wäre. Das Lied hat eine Instrumentaleinleitung, die im Hinblick auf Grundstimmung und Anfang des Liedes einfach unmöglich ist, und ist ein musikalischer „Reißer" ohne viel Wert, der aber mit Rücksicht auf den zeitgemäßen Text da capo verlangt wurde. Walter Niemann mit seinem Op. 53, der „Rheinischen Nachtmusik für Streichorchester und zwei Hörner", schuf dem Vordruck der Partitur entsprechend ein liebenswürdiges lyrisches Gemälde, das geschickt, aber ohne Hervorkehrung besonderer Eigenart aufgebaut ist. Dvořák war mit seiner Sinfonie „Aus der neuen Welt" und mit seinen zwei bekannten Slavischen Tänzen für Orchester vertreten. Die Sinfonie wie jene Tänze zeigen pulsierendes Leben, frische Rhythmik, originelle — manchmal auch für deutschen Geschmack banale — Melodik . . ., aber sie sagen, was sie beabsichtigen, und man läßt sie sich in Buschscher Auffassung und guter Orchesterausführung gerne gefallen. Ein Konzert für Bratsche von H. Sitt, das den routinierten Komponisten verrät, der sein Soloinstrument ebensogut und wirkungsvoll zu behandeln versteht wie den begleitenden Orchesterkörper, gab Herrn Konzertmeister Fischer (Aachen) erneut Gelegenheit, sich als geschmackvoller, technisch hervorragender Künstler zu zeigen. Eine unglückliche Wahl hatte der junge tüchtige Pianist Paul Schnitzler aus Aachen mit dem Klavierkonzert Nr. 6 von F. vom Rath getroffen. Vor dem Solisten alle Achtung! Er holte heraus, was menschenmöglich war, und bewies eine gefestigte Technik; aber das Konzert? . . . eine unfruchtbare, aus endlosen Arpeggien, Skalen und Akkordketten bestehende wüste Paukerei, der man den größten Gefallen erwies, wenn man sie als „Klavierbegleitung" bezw. „Ausfüllung" eines teilweise gar nicht so üblen Orchestersatzes bezeichnete.

Mit Jos. Joachims Ungarischem Konzert (I. Satz) erfreute uns Fräulein Riele Queling aus Krefeld, die allerdings ein wenig schulmeisterlich, ohne Überschuß an Temperament, aber recht sauber und technisch vorzüglich sicher und kraftvoll spielte. Noch besser gefiel Fräulein Elvira Schmuckler aus Bonn, die mit Wärme und großem Ton — in der Auffassung an einigen Stellen vielleicht etwas zu forciert — Bruchs G moll-Konzert darbot. Bruch als Vokalkomponist zu guter Wirkung gebracht zu haben, war das Verdienst von Frau Julie Klimmerboom aus Köln, der die Andromacheszene aus dem Achilleus viel Beifall brachte, und die auch Lieder von Brahms, Wolf und Bergh geschmackvoll vortrug. Daß auch die entzückende zweite Serenade von Volkmann wieder auf dem Programm stand, wurde freudig begrüßt, daß aber neben der Auffassung des Herrn Konzertmeister Diehl, der in Stellvertretung dieses Konzert leitete, auch noch eine andere an einigen Stellen möglich oder wünschenswert gewesen wäre, trat hier noch mehr hervor als bei Beethovens achter Sinfonie und der Ruy Blas-Ouvertüre von Mendelssohn. Dieser könnte meiner Ansicht nach in den Volkskonzerten noch öfter zu Worte kommen. Wenige Tonsetzer eignen sich so zur Erziehung des größeren Publikums wie gerade Mendelssohn, der immer durch und durch von innen heraus musikalisch, immer leicht faßlich, immer charakteristisch, immer formvoll und dabei stets melodisch ist und der trotz allem, was man an ihm aussetzen kann, einen gesunden volkstümlichen Zug aufweist. Weber, Schumann, Schubert, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner sowie Liszt standen, wie sich's gebührt, auf ihren Plätzen, und auch Händel fehlte nicht. Zum Schluß seien an Solisten noch erwähnt Frau Lotte Leonard (Hamburg) als Sopranistin, die Schubertsche Lieder geschickt vortrug, Leoni Eppstein, die Mozarts bekanntes C moll-Konzert technisch, wie nicht anders zu erwarten, einwandfrei bewältigte, aber im Ausdruck viel zu wünschen übrigließ, indem sie Naivetät mit „Gegensatzlosigkeit" bezüglich der Dynamik zu identifizieren schien, und der noch jugendliche Künstler Herr Hubert Giesen (Cornelimünster), der als strebsamer Pianist Webers Konzertstück gewählt hatte, um zu zeigen, daß wir, wenn er so weiter arbeitet, Gutes von ihm zu erwarten haben, da seine technische Schulung schon jetzt ein erfreuliches Anschlagsanpassungsver-

mögen sowie Klarheit und Zuverlässigkeit verbürgt, der die selbständige Auffassung fraglos nachweisen wird.

Ob der Gedanke, als Fortsetzung dieser Volkskonzerte der Richard-Blees-Stiftung „Städtische Volksunterhaltungsabende" zu bringen, sich dauernd als fruchtbar erweist, muß die Zukunft lehren. Der erste dieser Abende, so interessant er war, war zu lang. Nach einem einleitenden Vorspruch des Verfassers, des Herrn Krahforst (Aachen), folgten — Beethovens Ouvertüre zu Egmont ging diesem Vorspruch noch voran — Wagners Siegfried-Idyll, ein glänzend gesprochener, mit Lichtbildern erläuterter Vortrag des Herrn Professor Dr. Schneid (Aachen) über „Flandrische Kunst und den Krieg", und zum Schluß die sinfonische Dichtung „Moldau" von Smetana, die unter Musikdirektor Buschs umsichtsvoller Leitung nichts zu wünschen übrigließ.

Die übrigen 10 Konzerte der städtischen Musikdirektion, die sich auf den verhältnismäßig geringen Zeitraum eines Vierteljahres zusammendrängten, brachten im ersten Sinfoniekonzert als Neuheit Sinfonie Nr. 4 von W. v. Baußnern, der unterdessen zum Direktor des Hochschen Konservatoriums gewählt worden ist. Das Werk als Ganzes mutet als eine Komposition an, die lebensfrisch empfunden, großzügig angelegt und trefflich gearbeitet ist. Dabei ist die Sinfonie, wenn sie auch nicht gerade — z. B. in ihrem ersten Satz — als leichtverständlich bezeichnet werden darf, keineswegs mit Polyphonie überladen oder verworren, sondern thematisch klar und melodiös und in jedem Satz bedeutungsvoll. Den ersten Satz nach einmaligem Hören voll zu würdigen, ist schwer; er ist groß angelegt und fesselt inhaltlich und formell ungemein. Sehr viel leichter aufzufassen ist der zweite, der in seiner köstlich charakteristischen Spukhaftigkeit ein Meisterstückchen an Thematik und Instrumentation darstellt. Der breiten Zartheit und Innigkeit des langsamen Satzes, der wie ein sehnsüchtiges Lied vorüberzieht, stellt sich der ungewöhnlich schwierig auszuführende Schlußsatz entgegen, dessen episodenartige Anklänge an Vorausgegangenes anheimelnd wirken und der sich in ungebärdiger Wucht kraftvoll emporreckt. Ein schönes Werk, das man gerne noch einmal hören würde. Neben Hugo Wolffs „Italienischer Serenade" und der Schumannschen „Manfred-Ouvertüre" hörten wir an diesem Abend das liebenswürdige, etwas süßliche F moll-Klavierkonzert von Henselt mit Fräulein Matty Diehl als Pianistin, die ihre Aufgabe in jeder Hinsicht vorzüglich löste; wir konnten die Entwicklung dieser jungen Aachener Künstlerin aus ihren Anfängen heraus verfolgen und müssen ihr zugestehen, daß sie gut und fleißig gearbeitet, sich gut entfaltet hat.

Das Hauptinteresse des zweiten Sinfoniekonzerts, das mit Mozarts Es dur-Sinfonie begann, konzentrierte sich auf Adolf Busch aus Wien, der nicht nur das Brahms-Konzert meisterhaft spielte, sondern auch als Komponist mit seinen Radetzkymarschvariationen einen vorzüglichen Eindruck hinterließ. Das ganze ziemlich umfangreiche Werk bis ins einzelne zu verfolgen, würde zu weit führen: es sei aber gesagt, daß es interessant und formengewandt vom ersten bis zum letzten Ton gearbeitet ist, ohne Längen aufzuweisen dem Thema charakteristische Seiten abgewinnt, recht gut instrumentiert ist und glanzvoll gesteigert mit originell kombinierter Polyphonie abschließt. Wir dürften nach dieser Kraftprobe des Komponisten noch Gutes von ihm zu erwarten haben. — Der Kammersänger Feinhals aus München sang im dritten Konzert Schuberts „Allmacht" mit Orchesterbegleitung von Felix Mottl und Szenen aus der Walküre geschmackvoll und stimmgewaltig unter einheitlichem Beifall. Die C dur-Sinfonie von Schubert war eine gute Orchesterleistung der verstärkten Kapelle.

Aus Bochum

Von M. Voigt — Anfang April

Im neuen Jahre gab der Musikverein seiner Konzertfolge einen besonders wertvollen Auftakt. Am 24. Januar veranstaltete er nämlich im Stadttheater eine Gedächtnisfeier für die gefallenen Söhne unserer Stadt. Diesem Grundgedanken entsprechend hatte Kgl. Musikdirektor Schütze eine treffliche Auswahl des Darbietungsstoffes getroffen. Mit den feierlich ernsten Klängen des Trauermarsches zum Tode Siegfrieds wurde die Stimmung vorbereitet. Alsdann sprach Ingenieur Lebius einen selbstverfaßten Vorspruch, der in Heldenverehrung und Vaterlandsdank gipfelte. Der Chor reihte schließlich etliche Teile aus Brahms' Deutschem Requiem an. Da das Werk nur durch seine versöhnend-tröstenden Harmonien wirken sollte, hatte man den 3. und 6. Satz ausgeschaltet. Die wertvollste Gabe war der 5. Satz mit dem eingestreuten Sopransolo, das die Kammersängerin Anna Kaempfert (Frankfurt a. M.) glockenrein und mit innigem Ausdruck zu Gehör brachte. Da auch der Chor seine Stellen nicht nur tonschön bei zartem Gepräge sang, so zeigte der ganze Satz als Ganzes ein vollendet feines Äußere. Die wechselnden Farben des seelischen Ausdrucks kamen unter Arno Schützes sicherer Führung in sämtlichen Teilen überzeugend zur Geltung. Das Orchester sorgte bei weislicher Zurückhaltung für eine gediegene Untermalung des Gesungenen. Im zweiten Teil erstand Mendelssohns Chorsatz „Fürchte dich nicht" trutzig und voller Zuversicht. Ihm vorauf ging die von Anna Kaempfert vorgetragene Arie „Höre, Israel". Beethovens fünfte Sinfonie (C moll) bildete den würdigen Abschluß des Konzerts. Die fünfte Veranstaltung des Musikvereins vermittelte uns die Bekanntschaft der Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente von der Kgl. Kapelle in Hannover, bestehend aus den Herren Helmert (Oboe), Gabler (Klarinette), Mechler (Fagott) und Klöpfel (Waldhorn). Am Klavier waltete Musikdirektor Schütze seines Amtes. Mozarts Es dur-Quintett eröffnete den Reigen der Darbietungen. Beethovens Quintett in Es dur und der 4. Satz aus Pauers Quintett Op. 44 folgten. Zwischendurch warteten die Mitglieder der Vereinigung Helmert und Gabler mit Soli von Laurischkus, Degner und Weber auf. Dem sorgfältig abgestimmten Zusammenspiel der Herren spendete man Beifall, nicht minder auch den Einzeldarbietungen für Oboe und Klarinette.

Von den Kirchenchören wagte der an der Melanchthonkirche tätige unter Lehrer Wawrowskys Leitung die Aufführung des neuzeitlichen Werkes „Christus der Tröster" von Fritz Zierau. Es ist eine Schöpfung, an der der Musikfreund nicht achtlos vorübergehen darf. In ihrer Grundform lehnt sie sich der Bachschen Auffassung an. Die Chöre wirken hier neben den Solostellen sowohl als dramatische wie als ideale in hervorragender Weise an der tiefgehenden Wirkung der Komposition mit. Der Orgel ist weitestgehende Herrschaft im Begleiten eingeräumt. Eingestreute Choralmelodien, von der Gemeinde zu singen, prägen das liturgische Element aus. Text und Weise des Oratoriums gründen sich auf den geschichtlich-biblischen Inhalt der Erzählung vom kananäischen Weib. Die gemischten- und Frauenchöre befriedigten durch ihre Wiedergabe. Die Männerchöre mußten, den Zeitverhältnissen entsprechend, ihnen gegenüber einen schweren Stand haben. Als Mitwirkende waren Frl. Plankemann (Dortmund), Frau Lang (Essen) und Herr Lorenz (Bochum) tätig. Die Begleitung der Soli und Chorgesänge führte Organist Taeger (Werne) mit großem Geschick durch. Über allem stand als gesund empfindender Leiter Herr Wawrowsky. Er hatte sich eine auf genauer Partiturkenntnis begründete Auffassung zu eigen gemacht, mit Bestimmtheit wußte er sie auch durchzuführen. — Das geistliche Konzert des Pauluskirchenchores (Leiter: Berthold Schmiedeknecht) fand diesmal im trauten Kirchlein, welches ihm den Namen gab, statt. Seminarmusiklehrer Scheck (Bochum) leitete die Vortragsfolge mit einer „Dorischen Tokkata" von J. S. Bach ein. Er spielte das schwierige Werk mit seiner rhythmischen Vielgestaltigkeit und lebendig pulsierenden Harmonik unter frischer Auffassung des Zeitmaßes. In der später wiedergegebenen „Vision" von Rheinberger ließ er mit feinem Empfinden die verschiedensten Registermischungen ansprechen. Den Mittelpunkt des Konzerts bildeten naturgemäß die Chöre. Sie waren auf den Grundton „Mit Gott zum Kampf!" gestimmt,

Mendelssohns „Laß, o Herr, mich Hilfe finden", zwei Motetten von Thurau und O. Richter (Der Herr ist mein Hirte — Die auf den Herrn harren), der Frauenchor „Unsere Gefallenen" und der Chor „Höchster, wir geben dir Ehre!" (beide von Schmiedeknecht) wurden im Geist ihres Inhalts, sauber gezeichnet, geboten. Frau Kuhlemann (Bochum) erfreute die Hörer mit Hillers „Gebet" und Schuberts „Litanei". Herr Lindholz betätigte sich als Cellist in dem „Andante religioso" von Goltermann.

Unter die kirchenmusikalischen Veranstaltungen fiel endlich noch ein von Konservatoriumslehrer Hoelling gebotenes Orgelkonzert in der Pauluskirche. Die Musikfolge als solche zeigte durch eine geschmackvolle, logisch aufgebaute Anordnung die kundige Hand des Konzertgebers. Tonsatzkunst aus dem 19. und jetzigen Jahrhundert wurde gespielt und gesungen. Zuerst erklang Nicolais große Ouvertüre über den Choral „Ein' feste Burg" für Orchester und Orgel. Weiterhin hörte man noch Heinrich Schmidts Konzert für Orgel und Streichorchester. Musikdirektor Merkert hielt hier wie da den leitenden Faden fest in der Hand, so daß die mannigfach gefärbten Motivstellen klar durchdrangen. Leider mußte der Wunsch nach einer ausgiebigeren Besetzung des Streichkörpers offen bleiben. Die jeweiligen Zeitverhältnisse, nicht minder auch der kleine Chorraum zwangen eben zu mancher Einschränkung. Als reine Orgelsätze bot Herr Hoelling die Fantasie aus der 2. Suite (Op. 61) von Jos. Renner sowie ein Präludium von Schlichting, ein Postludium von Quadflieg und Rheinbergers „Vision" mit guter Technik und sorgfältiger Schattierung. Im Flötenkonzert Op. 55 von Rinck gab Herr Freiberg eine gediegene Probe seines reifen Könnens. Fräulein Blodau spendete Lieder von Hiller und Mendelssohn in wirkungsvoller Belebung.

Daß auch unsere Männergesangvereine erfolgreich vor die Öffentlichkeit traten, bleibe nicht verschwiegen. Unter Musikdirektor Hoffmanns Dirigentenstab sang der M.-G.-V. „Schlägel und Eisen" im Stadttheater Opernchöre aus der Zeitspanne von Gluck bis Wagner. Da merkte man einmal, wie es wirkt, wenn solche Schöpfungen mustergültig einstudiert sind. So manche Bühne konnte sich daran ein Beispiel nehmen. — Zum Konzert der „Sängervereinigung" (Leiter Musikdirektor Geyr aus Essen) zeigte der bekannte Klaviervirtuose Otto Rebbert (Hamburg), ein Sohn unsrer Stadt, sein großes Können in Schubert-Liszts „Wanderer-Fantasie", Rubinsteins Stakkato-Etüde und Moszkowskis Ges dur-Etüde. Blendende Fingerfertigkeit und durchgeistigtes Spiel traten einzigartig in die Erscheinung, so daß der rauschende Beifall, welchen man seiner Kunst zollte, wohlverdient war. Die Chorgaben, unter denen neben Volksmelodien auch Kempters „Meeresstimmen" standen, wurden mit feinem Empfinden gesungen.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier   Anfang Mai

Unter der Gunst unseres Herzogspaares entwickelte sich die Kunst hier immer freudiger und hoffnungsvoller. Der Leiter der Oper, Generalmusikdirektor Carl Pohlig, wurde zum festen Pol des ganzen Betriebes, verlieh diesem die nötige Stetigkeit und belebenden Zug, so daß sich die Vorstellungen immer mehr abrunden und beim Publikum weit stärkern Anklang als das vom Hoftheaterdirektor Hofrat Rich. Franz vorzüglich gepflegte Schauspiel finden. Zu den schon früher gemeldeten neuen Kräften gesellt sich der Heldenbariton Erich Hunold (Elberfeld), der als Titelheld im „Fliegenden Holländer" eine gesanglich und darstellerisch vielversprechende Leistung bot, sich den in wichtigen Fächern neuen Vertretern also jedenfalls würdig anschließt, so daß wir von der nächsten Spielzeit viel Gutes erwarten dürfen. Um die jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel, die auch alle Charakterrollen und sogar hochdramatische übernimmt, zu entlasten, verpflichtete man G. Heuermann, eine Schülerin von Marg. Siems (Dresden), um ihr Gelegenheit zu geben, das Gelernte nun zu erproben. Die Herren Kapellmeister Hans Trinius und Solorepetitor Dr. jur. Engelhorn verlassen uns ebenfalls, haben aber noch keine Nachfolger gefunden.

Der Spielplan bot reiche Abwechslung, und zwar bis auf wenige Ausnahmen nur deutsche Werke; Hans Sommers „Lorelei" verschwand sehr bald wieder von der Bildfläche, die schönste Jungfrau auf dem rheinischen Felsen wurde ihm ebenso verhängnisvoll wie dem Fischer im kleinen Kahne und jedem Komponisten, der ihrer wunderbaren gewaltigen Melodie lauschte; dagegen erweist sich „Mona Lisa" dank der glänzenden Ausstattung und der vorzüglichen Leistungen von Albine Nagel, Hans Tänzler und G. Schützendorf als Kassenstück. Auch das Herzogspaar sprach den Genannten sowie Carl Pohlig und dem Oberspielleiter Rich. Franz seine allerhöchste Anerkennung für die vorzüglichen Leistungen aus. Eine angenehme Überraschung bot Ilse Tornau, eine blutjunge Anfängerin mit dunklem, vollem Mezzosopran, die vorigen Herbst hier eintrat und als vierter Page in „Tannhäuser" oder „Lohengrin" mitwirkte; als in letzter Oper kürzlich Marie Dopler, die als hochdramatische Sängerin hier wenig zur Geltung kam, absagte, sprang der mutige Page ohne Probe ein und bot als Ortrud eine tadellose Leistung: in der großen Gegenwart ist nichts unmöglich. Sehr verheißungsvoll entwickelt sich auch die Soubrette Gertrud Schäfer, in schwierigen Aufgaben das Wort bestätigend: „Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken".

Von den Ehrengästen muß Marg. Siems (Dresden) besonders erwähnt werden, weil sie als hochdramatische Sängerin (Gräfin in „Figaros Hochzeit") ebenso hoch wie als Koloratursängerin (Konstanze in der „Entführung aus dem Serail") dastand. Im Lauf des Winters wurden die wichtigsten Opern Mozarts, einige nach langer unverdienter Ruhe, aufgefrischt, um nun zu einem Zyklus vereinigt zu werden, dem sich „Der Ring des Nibelungen" im Zusammenhang anschließt. Dann winkt die goldene Freiheit der Ferien, die am 15. Juni beginnen, während uns die austretenden Mitglieder schon am 31. Mai verlassen.

Das Konzertleben leuchtete der Flamme gleich vor dem Erlöschen noch einmal lebhaft auf. An erster Stelle standen die Abonnementskonzerte der Hofkapelle unter Leitung Carl Pohligs, die stets vor ausverkauftem Hoftheater stattfanden; im letzten dirigierte Siegmund v. Hausegger seine sinfonische Dichtung „Barbarossa" mit großem Erfolge. Emmi Leisner, Altistin der Berliner Hofoper, gefiel mit modernen Liedern so, daß sie für ein weiteres Konzert zu wohltätigen Zwecken nochmals verpflichtet wurde. Die Kammermusik erfreut sich außergewöhnlicher Pflege, der Verein für Kammermusik (Frl. Emmi Knoche, die Herren H. Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller, A. Bieler) gewann immer weitere Kreise und entschloß sich zu wohltätigem Zweck ebenfalls zu einem besondern Beethoven-Abend (Streichquartett Op. 18 Nr. 2, Klaviertrio Op. 97 und Sextett Op. 20). Die vier Mitglieder der Hofkapelle A. Vigner, K. Giemsa, M. Rebrovic, E. Steinhage vereinigten sich zu einem Streichquartett und zeigten bei jedem neuen Auftreten Fortschritte im einheitlichen Zusammenspiel; daß sie den höchsten Aufgaben gerecht werden, bewies die tadellose Wiedergabe von Beethovens Quintett Op. 95. Die Triovereinigung der Herren Em. Kaselitz, W. Wachsmut und Metzmacher nahm auch in feldgrauer Uniform die altgewohnte Tätigkeit wieder auf. Frl. Emmi Knoche gab mit Konzertmeister Herrn Gesterkamp (Hamburg) einen genußreichen Sonatenabend, ebenso Frl. Elisabeth v. Ludwig mit unserm Hans Mühlfeld; endlich spielte eine junge talentvolle hiesige Pianistin, Frl. M. Osterloh, mit dem Dresdener Cellomeister Prof. G. Wille an zwei Abenden Beethovens fünf Sonaten, letzterer überdies zwei von Bach ohne Begleitung. Der verstorbene Stadtschulrat Prof. Dr. Rehkuh bildete aus Kindern sämtlicher Bürgerschulen einen Chor von ca. 400 auserlesenen Stimmen, die Lehrer O. Thönicke so vorzüglich schulte, daß seine Konzerte unter Mitwirkung des Lehrergesangvereins zu den besuchtesten Braunschweigs zählen.

Von fremden Künstlern erschienen in den letzten Wochen, die einen mit mehr, die andern mit weniger Erfolg, El. Boehm van Endert mit dem Cellisten Prof. Grünfeld, den verwandtschaftliche Beziehungen mit der alten Welfenstadt verbinden. Bernh. Kothe sang vor Torschluß nochmals seine Lieder zur Laute in bekannter Weise, das Künstlerehepaar Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg) kam mit Forchhammer (Wiesbaden), der für seinen erkrankten Münchener Kollegen Heinr. Knote eingesprungen war, zu einem Wagner-Abende hierher und erntete trotz der kunstwidrigen Zusammenstellung aller möglichen Bruchstücke von „Rienzi" bis „Parsifal" ebensoviel bare Münzen als Beifall. Franz v. Vecsey und Conrad Ansorge schlossen die glänzende Reihe. Folgende Vereine gaben eigene Konzerte: der Cäcilienverein des Herrn Rob. Settekorn (Frauenchor), der Lehrergesangverein unter Leitung von Prof. J. Frischen (Hannover), in dem sich die Leipziger Sängerin Charl. Schütze ebenso günstig als der Münchener Orgelvirtuos Walrad Guericke einführte; letzterer spielte noch einmal in dem Domkonzert des Schraderschen a cappella-Chors unter Leitung des Domkantors Fr. Wilms unter Mitwirkung des Berliner Tenorbaritons Kurt Langner. Am Karfreitag führte — Ende gut, alles gut — Musikdirektor A. Therig mit dem Bach-Verein, unterstützt von den hiesigen Kräften Gertr. Stretten, Meta König, Adolf Jellauschegg sowie unserm frühern lyrischen Tenor Walter Favre (Wiesbaden), „Josua" von Händel mit gleichgroßem künstlerischen und äußeren Erfolg auf.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch Anfang Mai

Trio-Abende sind bei uns hier in Königsberg eine Seltenheit. Und nun wurde uns einer beschert, obendrein von dem hervorragenden Berliner Trio: Prof. Georg Schumann (Klavier), Prof. Bernh. Dessau, der an Stelle des verhinderten Willy Heß kam (Violine) und dessen Platz würdig füllte, und Kammervirtuos Hugo Dechert (Violoncello). Die Vortragsfolge lautete: Brahms-Trio Hdur Op. 8, Mozart-Trio Edur (K.-V. 542) und Beethoven-Trio Bdur Op. 97. Wie gespielt wurde? Da müßte man alle drei Werke charakterisieren, um es zu schildern! Mit einigen Worten — herrlich, verständig, temperamentvoll ausgeprägt, voller Physiognomie und Leben, mit bravourmäßiger Überwindung, Beherrschung der technischen Schwierigkeiten; abgerundet, wie aus einem Guß.

Am nächsten Abend gab die Musikalische Akademie ein Kirchenkonzert. Das zur Aufführung gekommene Werk begegnet milderem, auch strengerem Widerspruch: Heinrich Schütz' (1585—1672) „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi", ein aus den „vier Passionen" des Komponisten von Carl Riedel herausgeholtes und eingerichtetes Werk. Da aber eine jede dieser ursprünglichen Passionen durch konsequentes Festhalten ihres respektiven Kirchentones eine besondere Eigenart besitzt, so hält man das teilweise, gewaltsame Zusammenschweißen solcher Verschiedenheiten nicht mit Unrecht für bedenklich. Dazu kommt ferner, daß Schütz durchweg unbegleitete Menschenstimmen haben wollte, auch für seine verbindenden Psalmodien des erzählenden Evangelisten, dem er durch althergebrachte „Taktlosigkeit" die größte Freiheit subjektiven Empfindens und Gestaltens im Vortrag einräumte. Nun aber kam Riedel, hängt den Rezitativen das Bleigewicht instrumentaler Akkorde an und zieht jene streng rhythmisch sozusagen auf Flaschen — bringt sie genau abgemessen unter Dach und Fach. Dies wird ihm hier und da sehr verargt. Dagegen sehnt man sich danach, einmal die unverböserten und unbearbeiteten Passionen originaliter zu hören. Hierfür wollen wir aber die Reproduzenten und Interpreten keineswegs verantwortlich machen. Mag wohl auch das Entbehren eines jetzt so schwer zu beschaffenden Orchesters bei der Wahl gerade dieses Werkes mitgesprochen haben. Trotzalledem machte dieses Kunst-Werk (im gemischten Doppelsinne) durch die gut zur Geltung gekommene dramatische Lebendigkeit seiner Chöre, auf die es ja hier hauptsächlich ankommt, einen tiefen ergreifenden Eindruck. Der Evangelist des Danziger Tenoristen Reinhold Koenenkamp litt merklich durch stimmliche Indisposition. Der Jesus des Baritonisten Kurt Finkgarden war würdevoll, edel, charakteristisch-einleuchtend. Kleinere Partien wurden angemessen von den Herren Bast und Borbe gesungen. Der Chor zeichnete sich u. a. fast durchweg durch „eisenfestes" Beharren bei der Stimmung (Tonation) und sichere Einsätze aus. Die dem größeren Werke vorangehenden Soli der beiden erstgenannten Solisten waren ziemlich von derselben Beschaffenheit der Wiedergabe wie die darauffolgende Partie. Organist Peterson der gastlichen Altstädt Kirche leitete das wohlgelungene Konzert mit einem Präludium von Pachelbel ein und begleitete die Rezitative.

Das zweite Konzert des Musikvereins darf hier nicht unerwähnt bleiben, obzwar ich nur nach Hörensagen berichten kann. Der provisorische Dirigent, Konzertmeister Karl Becker, der sich an der Spitze des Orchesters nun schon heimischer fühlt, vermittelte dankenswerterweise durch hiesige Erstaufführung die Bekanntschaft mit Julius Otto Grimms dritter Suite in Gmoll — vermutlich in Rücksicht auf persönliche Bekanntschaft und Wertschätzung von Münster (Westfalen) her. Grimm war auch ein Jugendfreund von Joachim und Brahms. Grimm war ein tüchtiger „Kanonier", d. h. er bewegte sich gern in der von ihm sicher beherrschten Kanonform, was man ihm teils zum Vorwurf macht. Und da er sich sonst gerade keiner besonders blühenden, glühenden Phantasie, Erfindungsgabe erfreute, so war er mehr auf die Rechenexempel und Regeln kontrapunktischer Doppeldeichsel angewiesen. Dies zeigen u. a. seine Suiten Nr. 1 u. 2. In dieser dritten jedoch hat er nur einen Kanon, dagegen eine ernst gestimmte Fuge und eine prickelnde Fughetta im $^6/_8$-Takt. In dem scherzend-launenhaften Intermezzo bekundet ein leichtgeschürzter Ländler ein freieres, glücklicheres Spiel der Erfindungsgabe. Die Reproduktion war erleichtert, da der Komponist nur das Streichquintett orchestral beschäftigt, — erschwert, da hierdurch eine stärkere Besetzung der einzelnen Instrumentalkategorien im richtigen Verhältnis zueinander erforderlich ist, als die gegenwärtigen Kriegsverhältnisse es gestatten. Kommen dann jetzt noch die wenigen Proben dazu, so ist es kein Wunder, wenn bei der besten Absicht die dynamische Differenzierung, die gestaltende Verkörperung nicht ganz gelingt. — Bei dieser Gelegenheit verabschiedete sich die hiesige Pianistin Frau Hollatz-Berner mit Griegs Amoll-Konzert. Es tut der Güte und Berühmtheit dieses Werkes keinen Abbruch, wenn auch einmal Herr Tadelhannes behauptet, es fehle ihm (dem Werke) die organische Einheit, Ganzheit. Die Dame spielte es mit brillanter Technik, gutem, verständigem Vortrag und, im Schlußsatz, etwas männlich-robust. — Den Schluß bildete Haydns kleingeformte Cmoll-Sinfonie Nr. 13 — romantisch, liebenswürdig usw. Zu dem in der Mehrheit aus Musikfreunden bestehenden Orchester hatte die Militärkapelle des Grenadier-Regiments Nr. 3 (Musikmeister Iwan) die Bläser ausreichend gestellt, was der Aufführung des Werkes zum Vorteil gereichte.

Rundschau

Oper

Berlin Im Charlottenburger Deutschen Opernhause ist der Spielbestand abermals durch ein Werk vermehrt worden, und zwar durch eines, dessen Aufnahme nicht nur aus musikalischen, sondern auch aus nationalen Gründen ungeteilten Beifall fand: Conradin Kreutzers „Nachtlager in Granada". Unter den 37 Opern des im kanonenumdonnerten Riga zur letzen Ruhe gebetteten badischen Tondichters nimmt das bereits im Januar 1834 auf den Wiener Brettern erschienene Werk die 27. Stelle ein. Der Gegensatz von deutschem Heldenmute und südländischer Banditentücke, der die Hauptträger seiner Handlung durchdringt, macht es allein schon zeitgemäß. „Nun kommt, ihr Schurken, wenn ihr mein begehrt, in deutscher Faust führ' ich dies Ahnenschwert", das singt der nachmalige Kaiser Maximilian II., der „Jäger" der Oper, an seine feste Klinge Teuerdank; die Worte können aber auch ebenso passend der Germania unserer Tage in den Mund gelegt werden. Auch musikalisch ist das Wesen dieser Oper so kerndeutsch, daß sie ein Lieblingsstück unseres Volkes, aber nie in Ländern fremder Zunge heimisch wurde. Hier kommt namentlich auch der deutsche Chorgesang zu Ehren. Der Abendchor der Hirten ist auf unsern Schulen ebenso verbreitet wie gewisse Lieder des Komponisten in den Männergesangvereinen. Riehl hob nun einen weiteren modernen Zug an dem Werke hervor, wenn er schrieb: „Hier hat der Künstler das große Kunststück geliefert, eine Oper fast ohne Handlung durch lauter lyrische Situationen hindurch anziehend zu erhalten und den Mangel des dramatischem Lebens durch die Überfülle des Lyrischen zu verhüllen". Mich indessen hat unsere Aufführung trotz ihrer hohen Vollendung gelehrt, daß der Mangel an wirklich dramatischem Wesen eine Schwäche des Werkes ist, über die man nicht hinwegkommt. Die endlose Solo- und Duettsingerei des ersten Aktes möchte man gerne zusammengestrichen sehen und die erste, nur der Kürze des Werkes wegen nachkomponierte Waldszene des zweiten sogar ganz, wenn dann nicht die Nötigung entstände, zur „Füllung des Abends" noch einen fremden Einakter zuzugeben. Bezüglich des Stoffes sei in Erinnerung gebracht, daß er einem tatsächlichen Abenteuer des jungen Prinzen entnommen und von demselben Kind als Schauspiel geformt wurde, der Weber das Buch zum Freischützen lieferte. Die Geschichte ist außerdem nicht als Oper behandelt, das Kindsche Schauspiel selber vergessen. Der „Dichter" blieb aber Zeit seines Lebens wütend darüber, daß nun ein anderer die Opernzuschneiderei besorgte. Wie ich nun schon vorweg andeutete, verlief die erste Aufführung im Deutschen Opernhause (2. Juni) glänzend. Das Publikum erkannte sie so an, daß es die Darsteller gleich nach dem ersten Akte sechsmal hervorrief, und die Tageskritik begrüßte beides das alte Werk wie die neue Aufführung, mit besonderer Wärme. Den drei Spielleitern — Eduard Mörike am Dirigentenpulte, Felix Lagenpusch auf der Bühne und Hans Leschke als Chordirektor — gebührt denn auch zunächst uneingeschränktes Lob. Namentlich die Chöre, die auf das feinste ausgearbeitet waren, verdienen das. Sie rissen das Publikum zu starkem Applaus bei offener Szene hin. Auch das Orchester erntete solchen nach der Ouvertüre. Leute, die dem Dakapo nicht freundlich gesinnt sind, kriegten schon Angst vor einer Wiederholung. Im einzelnen leisteten namentlich die Hörner Außerordentliches. Da der Komponist in diesem Werke überhaupt satte Metallfarben liebt, empfehle ich weiterhin den Blechbläsern möglichste Zurückhaltung, denn Chor- wie Sologesang wurden mehr als einmal durch sie ziemlich gedeckt. Als Jäger trat Holger Börgesen auf, der schon früher gerühmte tenortimbrige Bariton. Er hatte mit der berühmten Romanze „Ein Schütz bin ich" nicht weniger Erfolg wie mit seiner großen Szene „Die Nacht ist schön" im zweiten Akte. Lulu Kaeßer fand mit den verschiedenen Glanznummern der Gabrielenrolle ebenfalls starken Beifall, dennoch möchte ich widerraten, von den beiden maurischen Romanzen alle Strophen zu singen. Namentlich bei der ersten hört man nicht mehr gern dreimal dasselbe. Das liegt nicht an der Sängerin, sondern an der Musik, die doch nun bald hundert Jahre alt und keine Offenbarung eines bahnbrechenden Genies ist. Gabrieles Verlobter Gomez war mit einer sogen. Kraft ersten Ranges besetzt: mit Rudolf Laubenthal. Dieser stimmenschöne Heldentenor gab sein Bestes in der erwähnten Waldszene des zweiten Aktes, das aber nicht ohne Stilanklänge an Wagners breites Pathos. Ebenso könnte man die Maske des jungen Künstlers beanstanden: er hatte sich als Inder, nicht als Spanier geschminkt. Die drei Hirten, die den Raubmord am Jäger planen, hatten in Robert Blaß, Edwin Heyer und Ernst Lehmann gute, wenn auch überdrastische Darsteller gefunden. Sie erinnerten lebhaft an die Banditen Fra Diavolos, die ebenfalls immer zu sehr auf die Galerie zugeschnitten zu sein pflegen. Hier nicht zu grotesk zu werden, müßte den Herren Vorsatz bei späteren Aufführungen sein. Nun zur Szene. Sie war prächtig, ja fast allzu prächtig. Man hatte sie wieder ganz frei, ohne Rücksicht auf die Detailvorschriften des alten Regiebuches gestaltet und so eine originale künstlerische Leistung erreicht. Die Landschaft des ersten Aktes beherrschte die mitten auf einem Felsen gelegene und durchaus nicht ruinenhafte Burg, während sich die „ländliche Hütte" als eine jener Felsenwohnungen zeigte, die in Südspanien oft gefunden werden. Mit dem Zustande dieser Burg stand die Ruine des letzten Aktes nicht so recht in stilistischer Konkordanz. Die Szene ist hier der Schloßhof, in dessen Brunnenputeal der böse Vasco anstatt in die vorgeschriebene Treppentiefe hinabgeschleudert wird. In allem erwarb sich das Deutsche Opernhaus ein großes Verdienst, das alte deutsche Meisterwerk vom Odium der kleinen Bühnen gereinigt und auf ein würdiges Piedestal gesetzt zu haben. Möge es lange darauf stehen bleiben und nicht wieder, wie Marschners Hans Heiling, davon verschwinden! Weshalb dieser Hans Heiling, der einst ebenso würdig in den Spielbestand des Kunstinstitutes einzog, dort nicht mehr gesehen wird, diese Frage vernahm ich seither oft im Publikum, ohne sie beantworten zu können. Bruno Schrader

---

Konzerte

Berlin Deutsche Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts war der Inhalt eines außerordentlichen Konzertes, das der Organist Walter Fischer unter Mitwirkung des Thielschen Madrigalchores und der Königl. Opernsängerin Schloßhauer-Reynolds gab. Der älteste Meister war hier der noch im palestrinaschen Zeitalter stehende, bereits 1613 gestorbene Bartel Giese (Gesius), der jüngste Seb. Bach, in dessen Gipfelkunst das interessante Konzert ausklang. Fischers Orgelmeisterkunst zeigte sich zunächst in jener Emoll-Fuge Buxtehudes, die als Nr. 6 im 1. Bande der Spittaschen Ausgabe zu finden ist, einer genial angelegten Tonschöpfung von drei selbständigen und gegensätzlichen Fugensätzen mit einleitender und zwischenspielender freier Fantasie. Dann hörten wir Pachelbels Dmoll-Ciacona, ein fugiertes Choralvorspiel von Georg Böhm (1661—1740) und ein mehrteiliges Fugen- und Fantasiestück von Buxtehudes Schüler Nicolas Bruhns (1676—1693), dessen freie Anlage und Erfindung deutlich auf das meisterliche Vorbild weist. Es stammt aus der „Möllerschen Handschrift", einem in Privatbesitz befindlichen Sammelbande von 1708. Vielleicht noch interessanter war die nächste Orgelnummer des Programmes, denn sie ließ uns Stücke von drei älteren Verwandten Seb. Bachs hören: Choralvorspiele von Heinrich Bach (1615—1692), dem Arnstädter Orgelnestor der Familie, und Michael Bach (1648—1694), dem in Gehren bei Ilmenau ansässig gewesenen Schwiegervater Sebastians, ferner ein Präludium nebst Fuge in Esdur von Joh. Christoph Bach (1643—1703), der gleich Michael ein Sohn von Heinrich Bach

war und sich vorwiegend der Vokalkomposition ergeben hatte. Auffällig war in den Fugenthemen aller dieser alten Meister der gemeinsame Hang zur Chromatik, aber insofern keine Absonderlichkeit, als so ein „chromatisches" Thema für besonders schwierig galt und daher wirkliche Satzmeister reizen mußte. Mit Seb. Bachs Passacaglia krönte der Konzertgeber seine rühmenswerten Leistungen. Auch die Solistin und der Chor nahmen Seb. Bach als Endziel. Der Chor gipfelte in der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", nachdem er vorher Stücke von Heinrich Schütz, Joh. Rud. Ahle, Andreas Hammerschmidt und Bartel Giese gesungen hatte. Sie gelangen ihm alle vortrefflich, aber der Palestrinastil des alten Gesius wirkte doch am stärksten. Diese ruhige Harmonie, diese lang ausklingenden Dreiklänge bergen nicht nur ästhetische Ewigkeitswerte in sich, sondern sind auch direkt aus der akustischen Lage großer Kirchenräume hervorgewachsen. So kann man sie doppelt kirchlich im eigensten Sinne des Wortes nennen. An diesen Wunderwerken ist nichts antiquiert; Form wie Inhalt berühren die aufnahmefähige Seele noch genau so wie zur Zeit, da sie neugeschaffen in die Geisteswelt traten. Aber sie sind schwer, und ihr Vortrag wird stets den besten Prüfstein für die Leistungsfähigkeit und Gesangsbildung eines Kirchenchores abgeben. Der Thielsche Madrigalchor vertrug ihn wohl. Die Sängerin sang erst geistliche Lieder von Joh. Wolfgang Franck und dann welche von Seb. Bach. Ihre große Mezzosopranstimme füllte den heiklen Raum brillant aus, sie klang auch meistens schön, aber vom Texte verstand man nicht ein einziges Wort. Bruno Schrader

Kreuz und Quer

Berlin. Das Königl. Opernhaus bereitet für die erste Hälfte der neuen Spielzeit an Neuheiten vor: „Violanta" und „Ring des Polykrates" von E. W. Korngold und „Ariadne" (Neubearbeitung) von R. Strauß; an Neueinstudierungen Mozarts „Don Juan" in der Scheidemantelschen Einrichtung und der Hülsenschen szenischen Neugestaltung, Smetanas „Verkaufte Braut" und Verdis „Othello".

Dresden. Die Leitung des Mozartveins-Orchesters, dessen bisheriger Dirigent Prof. v. Haken aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten ist, übernimmt im nächsten Herbst Hofkapellmeister Geheimrat Adolf Hagen. Es war dies die beste Wahl, die der Mozartverein treffen konnte.

Kolmar. Musikdirektor Prof. Heinrich Wiltberger ist kürzlich im Alter von 75 Jahren gestorben. Aus Söbernheim an der Nahe stammend, hat er lange Jahre an den Lehrerseminaren zu Schlettstadt und Kolmar als Musiklehrer eine ersprießliche Tätigkeit entfaltet. Auch als Komponist von kirchlichen Werken und von volkstümlichen Gesängen für Männerchor ist er bekannt geworden.

Weimar. Der Deutsche Orchesterbund hielt seine Kriegstagung in Weimar. Aus den Verhandlungen ist hervorzuheben: Trotz dem Kriege haben 21 Hofkapellen, 26 städtische Orchester und 33 Vereinsorchester ihren Betrieb aufrechterhalten. Dagegen mußten aufgelöst werden die Stadttheaterorchester von Königsberg, Bonn, Erfurt, Regensburg und Saarbrücken. Der schwierigen Lage der Orchestermitglieder ist man fast überall dadurch gerecht geworden, daß Teuerungszulagen bewilligt wurden. Gegen die Anstellung von ausländischen Musikern wurde eine Entschließung gefaßt. Aus einem Vortrag von Teucher (Dresden) ging hervor, daß die Lehrlingszüchterei im Musikerberuf immer noch starke Blüten treibt. Bisher hatte man allgemein angenommen, daß diese Lehrlingszüchterei besonders stark im Königreich Sachsen sei. Nach den Erhebungen trifft das aber nicht zu, in bezug auf Lehrlingszüchterei steht vielmehr die Provinz Brandenburg an der Spitze. Der Redner verlangte, daß die Musikerlehrlinge Fortbildungsschulen besuchen sollten. Die nächste Hauptversammlung soll in Dresden stattfinden.

Ein neues Volksliederbuch

Im Verlage von Hugo Bermühler (Berlin-Lichterfelde) ist im vorigen Jahre ein großes Prachtwerk in zwei starken Bänden erschienen: „Das deutsche Volkslied", ein Hausschatz von über 1050 der besten deutschen Volkslieder, herausgegeben für einstimmigen Gesang mit Klavierbegleitung von Ernst Ludwig Schellenberg. Den Grundstock dieser Ausgabe bilden die bekannten Sammlungen von Erk, Silcher und Fink; manche ihrer Lieder erscheinen in revidierter Fassung. Außerdem wurde noch eine stattliche Anzahl weiterer Volksweisen eingefügt. Um die Bearbeitungen und durch eigene Tonsätze machte sich der gediegene Weimarische Komponist Gustav Lewin verdient. Was die Sammlung bewirken möchte: die Liebe zum deutschen Volksliede, die Förderung und Pflege der Hausmusik, ist durch Auswahl, Anordnung und Bearbeitung vortrefflich erreicht worden. Im Volksliede ruhen, wie der Herausgeber feinsinnig ausführt, die treibenden Kräfte, die uns das Vaterland als das Land der Freude, des Vertrauens, der Sehnsucht aufs innigste lieben lehren. In froher Eintracht finden sich alle deutschen Stämme zusammen, wenn ein Sang zum Preise der Heimat erschallt; draußen im Felde, auf blutiger Walstatt schöpfen die Krieger Trost und Mut aus der Innigkeit und schlichten Größe der Volksweisen. Und wenn der Friede wieder die sanften Flügel über Berge und Triften breitet, dann wird hoffentlich in Stunden der Sammlung und der häuslichen Geselligkeit das Volkslied mehr denn je zu Ehren kommen. Hierzu beizutragen ist diese Sammlung, deren prächtige Ausstattung sie besonders zum Geschenkwerk bester Art geeignet macht, in hervorragendem Maße berufen. —s

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 25

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 22. Juni 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Vom aufgeregten Zuhörer

Einige Worte zu seiner Entschuldigung von

Hans Schorn (Baden — Baden)

Wenn es vom Himmel tropft, warten die meisten Leute in Hallen und Häusern ab, bis das Barometer die Aussicht auf „besseres" Wetter verspricht, sind dann aber satt und zufrieden, weil sie so gescheit waren, sich nicht naß machen zu lassen. Nun, sie werden die Seele des Wetters ebensowenig ergründen wie die andern, die von der zwiefachen Art, unser Tätigkeitsgefühl überhaupt in Beziehung zur Natur zu setzen, den bequemeren Teil sich aussuchen und allen notwendigen Roheiten ausweichen, anstatt auch sie auszukosten. Es ist wahr: der Mensch **kann** sich die Natur zu wählerischem Genuß bereiten, indem er nur das ihm Wünschenswerte sieht. Der Erde steht aber auch da jener glückliche Träumer näher, der täglich aus dem groben Angesicht der Erde sich seine Welt neu erobert. Im Grunde ist es doch aber fast unglaublich, wie einfach jeder nach seinem Geschmack — draußen in der Natur — das Vergängliche, Verderbliche auszuschalten vermag. Anders in der Welt der Künste, obwohl auch sie aus naturhaftem Stoff geformt sind. Denn Degenspitzen, die sich scharf kreuzen, Empfindungen, die ein Herz überspannen können, kennt nur ihr Reich, will sagen: die aus Lust oder Phantasie geschaffene zweite, geistige Natur. Sie ist mächtiger wie die gottgegebene. Da gibt es Kampf, sich zum Herrn zu machen, oder ihrer Herrschaft sich zu beugen. Vor schlechtem Wetter kann ich mich schützen; aber die armseligen Menschengedanken können sich nicht vor schweren und starken Eindrücken der Kunst retten, bis der unerbittliche Streit im Innern ausgetobt und der Sieger entschieden hat. Und so wird es bei jenen sein müssen, die eine intensive Neigung zur Malerei, zur Bildhauerei besitzen, so kann es auch dem mehr wissenschaftlichen Künstler ergehen, und alle, die gewissenhaft aus ihrem Verhältnis zur Musik einen Willensakt machen, werden erst recht und sofort in diesen Kampf eintreten müssen, der bei Raumkunst immerhin verzögert werden kann.

Ich erinnere mich, daß früher oft im Wald auf einsamen Pfaden ein Mensch an mir vorüberging, der krankhaft schien und vor dessen anscheinend ungeregelter Nervenkraft ich immer Angst empfand. Er war kein Jäger, kein Naturfreund und auch kein offensichtlicher Melancholiker, noch weniger ein Mann des Müßiggangs, den ein Mangel an körperlicher Arbeit gestört hätte. Stehen blieb er nie er sprach kein Wort mit mir, so oft ich ihm auch begegnete. Was überwältigend an ihm lebte, waren allein Gesicht und Arme. Da zuckte und zerrte es, da tanzten Gestalten in feiner Scham auf, die Finger krampften sich rhythmisch zusammen, ließen sich plötzlich los, schlaff hingen dann Arm und Hand am Körper. Ich glaubte hie und da den Willen, Geigen- und Klaviergriffe zu formen, zu erkennen und vernahm im Vorübergehen auch leises Singen von oft traurigen, oft auch dümmsten Melodien. Den Unbekannten sah ich nie gern an, denn unbewußt fürchtete ich damit einen höhern Menschen zu stören, in dem furchtbar ein Zwiespalt zwischen Denken und Handeln kreiste, zwischen Wollen und Fühlen.

Viel später erst fand ich eine Erklärung für die eigentümliche Bewegtheit des Mannes. Und aus Zufall. Ich beobachtete ihn einmal in einem Konzert, das mich an seine Seite führte. War er draußen im Wald schon ein scheuer Schatten gewesen, hier im hellen Licht verlor er vollends alles Menschenähnliche und glich einem Toten. Sobald aber die Musik begann, fuhr er wie hypnotisiert zusammen, um gleich in eine ruhige Stimmung zu kommen. Die Musik befriedigte ihn entschieden und ließ ihn aufleben, sofern ihre physische Gewalt nicht absolute Zeichen der Unvollkommenheit trug. Leichte Handbewegungen, ein fast zärtliches Wiegen des Kopfes, eine bald stramme, bald zusammengesunkene Körperhaltung bestimmten so unmittelbar seinen seelischen Eindruck: In seinem Innern brannte ein heiliges Feuer ab, angefacht durch Akkorde und Töne. Und nun wußte ich, die glimmende Asche, aus der hie und da noch ein Funke sprang, war es jedesmal gewesen, die draußen sich dann abkühlte und den letzten rein geistigen Prozeß durchmachte bis zur **musikalischen Erinnerungsverklärung**.

Was ist das Ganze? Ein Phänomen oder ein Phantom? Ich für meine Person erlebte an dem Beispiel dieses Mannes das erste. Ich habe seither nie mehr über Menschen gelacht, die im Konzertsaale sich durch auffallende Unruhe auszeichnen, nicht ungezogen zwar, doch rastlos in Gedanken und Gebärden. Ich ehrte die mystische Stille, die sie sich im hemmungslosen Auf und Ab ihrer Empfindungen erkauften. In Büchern fand ich einmal, daß die Psychologie sie alle den starken Motorikern zuzählt, einer Sekte Menschen von beneidenswerter Naivität ursprünglichsten Empfindens, das sie vor aller Welt zur Schau tragen — müssen. Da die Spontaneität ihres

Willens so ungehemmt sich äußert, scheinen sie sich alle gesund schlechthin nicht zu fühlen. Denn soweit sie können, bestreiten sie hartnäckig und verneinen sogar ihre Gewohnheiten. Die bedrohliche, wenn auch meist nur eingebildete, Nähe des Wahnsinns tut ihnen weh. Sie bekennen sich insgesamt als nachdenkliche Lauscher der Musik, wissen aber doch kaum, ob es mehr das akustische oder musikalische Element ist, das sie reizt. Nebenbei ist allerdings schon statistisch nachgewiesen, daß Frauen jeder Schallreiz mehr zu erschrecken pflegt und zusammenzucken läßt, während bei Männern, und namentlich dichterisch veranlagten, die Angst erregt zu werden nur so weit geht, daß sie in ihrer Sprache z. B. instinktiv Worte und Ausdrücke vermeiden, die den bösen Affekt hervorrufen könnten. (Edgar Allan Poe ist ein typisches Beispiel hierfür.)

Die „Quecksilbrigen", die stets voller Wunder sind und deren Freude sich ebenfalls durch allerhand erregte Bewegungen äußert, kennt überall die Welt. Von denen und überhaupt allen Nervösen soll hier weniger die Rede sein als von ihren wohl unterscheidbaren Genossen, die ausschließlich beim Anhören von Musik durch Mitbewegungen reagieren und diese auch noch im stillen Nacherleben, nicht bedürfniswidrig erleiden. Ihre Natur ist weit tragischer. Denn als Selbstwollende formen sie mit Hand und Kopf am Weltwillen, der ebenso sicher ohne ihr Mittun schwingt und singt. Sie wissen auch, wie störend für andere ihre leeren Greifbewegungen sind, Schatten, die dahingleiten, zitternde Verlegenheitsempfindungen eines Künstlers, der weder produktiv noch reproduktiv und höchstens als Dilettant etwas leistet. Trost ist ihnen aber, daß Blinde schon ausgezeichnete Bildhauer gewesen sein sollen, Taube hervorragende Komponisten. Und so träumt in ihnen, den ewigen Suchern, ein Leergefühl immer und stets, endlich zur entschlossenen Tat erweckt zu werden. Als Lebensziel beherzigen sie das schöne Wort Karl Schefflers: „Musik sollte man nur hören vor großen Entschlüssen — dann würden sie nicht feig sein —" und kommen doch über den zeitlich angenehmen Zustand nicht hinaus, daß Musik unsern Gedankenlauf wohl beschleunigt, aber nie dem flüchtigen Geisterreigen Wirklichkeit beschert. Die Wissenschaft stellt an ihrem Verhalten „Kapellmeisterbewegungen" fest, und zwar ganz allgemeingültig und unterschiedslos, während ich vermute, daß zumal bei musikalisch Geschulten die Beobachtung des mehr oder minder deutlichen Mitsingens, Mittaktierens, auch die charakteristische Art nachgeahmter Klavier- und Geigengriffe noch weit feinere Differenzierungen zuläßt.

Die Mitbewegung kann z. B. nur korrigierend sein, sie kann sich einstellen in Momenten, wo Musik zu hören mit Schmerz verbunden ist (man denke auch an die physische Disposition mancher Tiere, auf Musik aktiv oder passiv zu reagieren, was doch Naturanlage und nicht andressiert ist!); es kann auch eine „Wunschbewegung" sein (nach Bärwalds Untersuchungen) oder rudimentär eine Äußerung der Empfindung; jedenfalls ist aus den allerverschiedensten Merkmalen noch nicht der exakte Nachweis erbracht worden, daß eine musikalische Anlage auch akustische Begabung mitbedingt und umgekehrt. Und das festzustellen wäre doch erste Hauptsache. In unsere Gedankenreihe paßt nun freilich sehr gut das von Müller-Freienfels gebrauchte Bild, die Typik des ästhetischen Genießens überhaupt setze uns als Zuschauer oder Mitspieler voraus. Danach sind eben imitative Mitbewegungen zunächst unsre persönlichsten Ausdrucksmittel, die, wie Karl Groos meint, eine Verstärkung des „Ichgefühls" durch Übertragung von Bewegungsansätzen hervorrufen. Der Wert solch „innerer Nachahmung" als unterstützender Faktor des Genießens wird allerdings von vielen bezweifelt, und offenbar trägt das ganze Gebaren häufig den Charakter schlechter Angewohnheiten und in einem bedeutenden Bruchteil aller Fälle sogar den Stempel interessanter Renommisterei. Wenn Herr Bierhuber schmunzelnd den Kopf wiegt, sobald eine allerweltsbekannte Melodie gespielt wird, so wird niemand den Gedanken fassen, er suche in seinem Innern jetzt das Kunstwerk nachzubilden. Auf der andern Seite beweist aber die Untätigkeit eines Zuhörers ebensowenig, daß er in keiner engen Verbindung mit dem Kunstwerk stehe, nur weil sein Gehörzentrum nicht sofort irgendwelche äußere Erregung auslöst.

Im tiefsten Grunde wird das schwierige Problem erst eigentlich verständlich, wenn man von der Kleinheit der Alltäglichen und Halbfertigen, ja auch von jedem Geschlecht absieht und im männlichen Mann wie in der weiblichen Frau allein den sich reckenden Willen untersucht. Es sind das ja Fragen des künstlerischen Gegenwartsgefühls wie der ästhetischen Gegenwartsempfindung und streifen an die Grenzen letzthin, wo Geistiges mit Materiellem sich berührt. Fremdheitscharakter tragen bei näherem Zusehen nun schon alle die Leidenschaften, die systematisch sich seit Jahren bei Berufsmusikern auszubilden pflegen. Objekt dürfen nur jene Elementarkräfte sein, die ungewollt und ungekannt sich betätigen. Mit einem Wort: die Legitimität des Zustandes ist jedenfalls und an erster Stelle zu prüfen. Auch aus persönlicher Erfahrung und nicht allein aus wissenschaftlicher Überzeugung leugne ich bei einwandsfreien Wahrnehmungen ein anormales Geschehnis. Das Gesetz, nach dem wir suchen, ist noch unerkannt. Und alle Bemerkungen darüber differieren vorläufig um feine Grade, um die ja auch einzelne Menschen in überraschender Weise sich dem universalen Eindruck der Musik unterwerfen oder, dem Instinkt ihrer Natur gemäß, schon von Jugend an unterworfen sind. Der Gefahr der gleichmachenden Methode entgehen wir allein bei diesen zweiten. Und je weiter und tiefer sich die Forschung sich an diese absichtsfreien Fälle heranmacht, umso energischer schon wird die allgemein bestehende Ansicht bekämpft werden müssen, daß Kinder im frühesten Alter gar nicht oder nur sehr schwach auf Musik reagieren. Als Ausnahme galt die vom kleinen Mozart bezeugte Tatsache, daß er Trompetentöne nicht vertragen konnte. Bisher aber wurden Bemerkungen an andern Kindern auf ihre Zuverlässigkeit hin stets skeptisch behandelt. Ich meine mit Unrecht. Wenn auch die meisten Kinder von vornherein nicht den Typen höherer Ordnung, von denen hier die Rede ist, zuzuzählen sind, so ist doch noch lange nicht der Beweiser bracht, daß auch vielen andern nicht das Gleiche zustoßen könnte, was wir von Mozart zufällig wissen. Bei musikalisch gänzlich Unerzogenen freilich werden solche ersten Sympathien und Antipathien kein weiter einflußreiches Element bilden, während später musikalisch „Gewordene" (wie man sagt) bei gründlichem Nachdenken doch gefunden haben, daß alles Folgende aus solchen ersten unbewußten Triebäußerungen hervorging. Einen interessanten Beleg hierfür bietet z. B. Romain Rolland,

dessen frühe musikalische Kindheitseindrücke (u. a. an der Koriolan-Ouvertüre) man in seinem „Jean-Christophe“ nachlesen kann. Ich möchte das hilflose Greifen eines Kindes schon stark musikalisch deuten und, diese Annahme als richtig vorausgesetzt, sodann behaupten, daß die meisten Menschen teilweise infolge richtig musikalischer doch auch infolge falscher Erziehung verfeinern oder verkümmern lassen, was jedem die Natur mitgab. Wenn, wie Kesser in der „Musik“ (IV. Jahr, Heft 7) nachwies, alle Kunst von Anfang an geschaffen wurde, um großer Gemütserregungen teilhaftig zu werden, so liegt das Primärentscheidende für die Genesis des Kunstempfindens für jeden Menschen analog in dem Bedürfnis nach Lust- wie Unlustgefühlen, die wie keine zweite Gattung die Musik befriedigt. Und daß sich die Befriedigung oder auch der Ansatz dazu körperlich äußert, ist für jeden der natürliche Vorgang, der innerlich Organisches in den endgültigen zufriedengestellten Allgemeinzustand überführt. Gerade das Beispiel der Kinder, das in der Praxis noch viel zu wenig beachtet wird, widerlegt die oben schon abgewiesene Behauptung, daß sich solche Äußerungen, die man unter dem schlechtgewählten Ausdruck „Nachahmungstrieb“ zusammenfaßt, nur bei Ungebildeten finden. Mit Reife und Bildungsgrad haben sie nur insofern zu tun, wie eine ganze Völkerfamilie überhaupt in ihrem ästhetischen Verhalten auf Musik eingestellt ist. Ein Volk, dessen musikalisches Genußleben (wie in Italien) nur in leichten Opernmelodien besteht, wird durch ernste Musik kaum in eine Spannung geraten, die andern reale Äußerungen seines Temperaments bedingt. Doch ich verzichte hier auf alle interessanten Vergleiche, die uns von der physiologischen Tatsache unseres Themas abführen, das heute mehr und mehr der Forschung sich aufdrängt, und greife auf die zweite Grundfrage zurück: Wie kommt es, daß im späteren Leben sich so auffallend wenige eine musikalische Begabung bewahren, während laut Statistik etwa 90% aller normalen Menschen ein gesundes musikalisches Gehör und normale Stimmen zeigen?

Ich glaube, der Impuls, der da verloren geht, ist schon bei den Kindern zu suchen, auf deren erste musikalische Regungen niemand achtet und deren musikalische Erziehung ein psychologisch vollständig falsch orientierter Unterricht (in Schule und Einzelstunde) mißleitet. Auch die Tatsache, daß die weitaus größere Zahl von Männerchören z. B. zufällig mit der wissenschaftlichen Forschung übereinstimmt, daß das männliche Geschlecht an Gehörsinn voransteht, darf uns nicht darüber täuschen, daß eine gewaltige Summe von natürlicher Veranlagung verkümmert und jedes menschliche Gefühlsleben eine Einbuße erleidet, die mit der Zeit verhängnisvoll werden könnte. Das hängt nun zwar auch mit den sozialen Umständen des modernen Lebens zusammen. Aber es ist trotzdem zu bedauern, daß Menschen immer seltener werden, die Herbart noch „Musici“ nannte: lebensfrohe, kluge Köpfe, die in der Musik Ersatz zu gewinnen suchten für die Ehre, die der Jugend sonst in der Gymnastik zuteil wird; Leute also, die innere Tätigkeit statt innere Leere besitzen und an sich selbst die musikalischen Elemente förmlich erleben. Ihr Organismus braucht freilich nicht so schwächlich zu sein wie der mancher Komponisten, die zur besseren Blutspeisung des Gehirns nur im Liegen produzieren konnten. Als starke Motoriker müßten sie im Gegenteil von Kraft strotzend sein, deren Fingerspiel und Tastgebärde als „Muttersprache des Gefühls“ letzthin der ästhetisch befriedigende Ausdruck ihrer angeregten Phantasietätigkeit ist, während der Komponist mit ähnlichen Bewegungen, sollten sie bei ihm auftreten, eher etwas Unempfundenes und vollkommen Reflexives ausdrückt. Um zum Ideal des Musikfreundes zu kommen, dessen eigene Persönlichkeit im „Erleben“ gewaltigen fremden Seins wächst (nach Th. Lipps), müßte ihm freilich mit dem Komponisten, bei dem das wohl selbstverständliche Voraussetzung ist, die Gabe tonakustischen Vorstellens gemeinsam sein; und zwar nicht nur die Möglichkeit, sich z. B. die Töne des eigenen Stimmumfangs innerlich vorzustellen, sondern die wertvollere ausgeprägte akustische Anlage, ganze Tonreihen, Harmonien und Akkorde innerlich zu hören. Wenn man den Untersuchungen, die Richard Bärwald hierüber angestellt hat und durch die auch diese Arbeit angeregt wurde, folgen darf, wäre der der glücklichste Mensch, dessen innere Reproduktionsfähigkeit so stark ausgebildet ist, daß sie nicht bei dem von außen empfangenen Gehörreiz stehen bleibt, sondern das Gehörte selbständig veredelt und in der musikalischen Erinnerung verklärt. Auch dieser letzte Weg, tief in die Seele des schaffenden Komponisten zu schauen, führt über die starke motorische Veranlagung. Und das Verhalten der Rastlosen und ihre „Kapellmeisterbewegungen“ zu entschuldigen, ist der bescheidene Zweck dieser Zeilen.

Rundschau

„Frau Holde“

Von Dr. **Otto Hödel**

Märchenoper in 5 Bildern von F. Oudère

Musik von Edwin Komauer

Erstaufführung im Grazer Opernhause am 6. Juni 1916

Man wird die Erstaufführung der Märchenoper „Frau Holde“ ruhigen Gewissens als Uraufführung bezeichen können, da der Umstand, daß das Werk vor Jahresfrist schon in der Heimat des Komponisten, dem Kärntner Städtchen Klagenfurt, gespielt wurde, kaum für die große Öffentlichkeit besonders ins Gewicht fällt. Graz war die erste große Bühne, die das Werk aus der Taufe hob, das nach der gleichnamigen Dichtung Baumbachs gearbeitet ist.

Der Inhalt ist in Kürze folgender: Der Schultheiß glüht in Liebe zur Schäferstochter Ilse, die bereits dem Bergmann Friedel versprochen ist. Seine Bewerbungen sind vergebens. Als der Bergmann Gold im „Holdenstein“ findet, wird er als Dieb verhaftet. Der Preis für seine Freiheit soll die Untreue Ilses sein. Ilse wird durch einen Blitzstrahl von dem Zudringlichen befreit, Friedel aber als Dieb gerichtet und geblendet. Zur Sonnenwende zieht das Paar in den Wald, um die Wunder-

blume zu suchen, die blinde Augen sehen macht. Holde zeigt Ilse die Blume, die Reichtum oder Augenlicht spenden kann. Ilse besteht auch diese Probe, Friedel wird sehend und das junge Paar im Glücke vereint.

Diesen ohne Zweifel hochpoetischen Vorwurf zu dramatisieren, hat F. Oudère unternommen. Leider nicht mit besonderem Geschicke. Denn das Wesentliche wurde versäumt: die Erzählungen auszumerzen und durch Handlung zu ersetzen. Die poetischen Gesetze sind eben kein leerer Wahn, sondern Naturnotwendigkeit. Epik auf der Bühne wirkt nicht, weil lange Erzählungen nicht mit dem Ohr deutlich genug erfaßt werden können, Handlungen wirken, weil man sie mit dem Auge stets begreifen kann. An Handlung im eigentlichen Sinne des Wortes findet sich aber im ganzen Märchen nur ein kleines Stück: die Bedrängung Ilses durch den Schultheiß, die sie vor die bittere Entscheidung drängt. Dagegen an reiner Epik: die lange Erzählung des alten Schäfers von Frau Holdes Wesen und die Erzählung Friedels von seiner Verurteilung. So stimmungsvoll diese Erzählung an und für sich ist, so undramatisch wirkt sie, weil sie zum Überfluß noch an Ilse, die die Begebenheit ohnedies kennen muß, gerichtet ist und nur für das Publikum bestimmt ist.

Das Verdienst, trotzdem ein Werk geschaffen zu haben, das künstlerische Eigenschaften hat, gebührt dem Komponisten Edwin Komauer. Die auffallendste Seite seiner Begabung ist seine Instrumentationskunst, die man sofort im ersten fröhlichen G dur-Satze der Einleitung erfassen kann. Tatsächlich wird man nicht oft bei Erstlingswerken einen derart klingenden Orchestersatz finden, der lückenlos dasteht und so einen stets fülligen, singenden Tonstrom sichert, der andererseits nirgends überladen wirkt und niemals die Singstimmen zudeckt. Das ist ein Maß von Können, das bestimmt hoch eingeschätzt werden muß. Auch die Führung der Singstimmen, besonders der Chor- und Ensemblesätze, ist sehr geschickt. Man hört ein reizendes Ave Maria (a cappella) im ersten Bilde (eine prächtige Es dur-Stimmung, die die Bühne einzuhüllen scheint) und ein wunderschönes Terzett im vierten Bilde mit einem packenden E dur-Aufschwung des Johannisfeuers. Die Musik ist im übrigen dem Buche sehr anschmiegsam angepaßt und infolgedessen leider auch zu wenig dramatisch. Die großen Gegensätze fehlen, Stimmungsumschwung ist oft lediglich durch Tempoveränderung oder reine Dynamik statt durch entsprechende Modulation ausgedrückt. Naturgemäß mußte der Komponist, dem Buche folgend, auch zur älteren Form der nach Szenen und Nummern in sich abgeschlossenen Musik greifen, obwohl er sich auch bemüht, motivisch zu arbeiten. Ein hübsches Beispiel für motivische Charakteristik sind die D moll-Figuren, die Holde charakterisieren und zuerst in der Erzählung des Schäfers im ersten Bilde auftreten. Als musikalisches Ganzes gefaßt, wirken am geschlossensten das vierte Bild, für welches der Komponist ergreifende und eigenartige Töne gefunden hat, und auch das zweite, das in prachtvolle Romantik (der Schumann Pate gestanden hat) getaucht erscheint, am schwächsten aber das erste, das, ohne festes Rückgrat, auseinanderzufallen droht.

Jedenfalls wird man das Werk als Talentprobe eines alpenländischen Schaffenden ansehen müssen, der auch andere Bühnen nicht verschlossen bleiben mögen. Auf der Bühne selbst hat man das Möglichste geleistet. Julius Grevenberg hat in der ihm eigenen feinsinnigen Art die Regie geführt, die das Ganze fest im Auge behält und doch liebevoll und aufmerksam in Einzelheiten aufgeht. Die Feenszenen am Holdenstein waren Muster stilvoller Bühnenkunst, wofür auch dem Bühneninspektor zu danken ist. Georg Markowitz hat den musikalischen Teil sorgfältig vorbereitet und mit Temperament und Wärme geleitet. Als ausgezeichneter Rhythmiker und Melodiker hat er zum Erfolge der Partitur wesentlich beigetragen. Die Titelpartie sang Marie Petzl-Demmer mit ihrer schönen blühenden Stimme, den alten Schäfer Jakob charakterisierte Fritz Schorr vortrefflich, die Ilse fand in Rosine Fortelni eine vorzügliche Vertreterin, den Friedel wußte Harry Schürmann tadellos herauszustellen, wobei die große Erzählung im vierten Bilde ergreifend wiedergegeben wurde. Den Schultheiß verkörperte Adolf Fuchs zufriedenstellend, und auch die kleineren Partien waren gut besetzt.

Der Erfolg des Werkes steigerte sich von Akt zu Akt und trug den Charakter verständnisvoller warmer Anerkennung.

Musik im Felde und in der Kriegszeit

Die Bedeutung der Musik in ihrer Einwirkung auf Seele und Gemüt macht sich in der Kriegszeit in mannigfachster Weise besonders kenntlich und erheischt auch eine besondere nicht zu unterschätzende Beachtung.

Das aneifernde belebende Moment der militärischen Trompetenweisen sowie der frische anregende Rhythmus der Trommel hat sich seit altersher als ein bedeutsamer Faktor im militärischen Wesen durch Jahrhunderte erwiesen, und der Gebrauch von Musikinstrumenten ist diesem als unzertrennlich zugehörig einverleibt.

Der mystischen Macht und Kraft der Musik, die allen Phasen des menschlichen Seelenlebens eine vermittelnde, befriedigende und wohltuende Auslohnung und Stütze zu bieten vermag, erschließt die jetzt so außerordentlich bewegte Zeit einen weiten ersprießlichen Spielraum. Herzerhebend und im festen Gottvertrauen stärkend lassen die weihevollen Töne der Feldmesse den Krieger im Gebet vor der Schlacht die erhabenen höchsten Gebote der Manneswürde und Vaterlandspflicht in tiefster Seele erfassen — sonnige Trompetenrufe führen ihn sodann begeistert zu mutvoller Erfüllung seiner Pflicht, und die stolze Freude des Sieges vermag nichts so zu glorifizieren als ein flotter Militärmarsch, der die tapferen Vaterlandsverteidiger dann ruhmreich und lorbeerbekränzt dem Heimatsherde in die Arme seiner Lieben zurückführt.

Doch auch gegen die Fährnisse der physischen Ermüdung im Felde ist eine vervevolle Marschweise oder ein kerniges Soldatenlied ein nie versagendes Wundermittel. Und wer von all unseren Braven im Felde wüßte nicht davon zu berichten, wie ihnen allen die heimatlichen Lieder und Musik zur schönsten Zerstreuung und zum milden Herzenstrost im Lagerleben und in den wenigen freien Stunden des strapazvollen Dienstes im Schützengraben geworden. Da ist oft eine primitive Mundharmonika zum wahren Talisman manch tapferer Schar geworden, an deren Weisen sich sodann selbst mancher Virtuose und Konzertsänger im grauen Rocke erbaut hat. Und was kann ferner den Rekonvaleszenten im Erholungsheim und den Verwundeten im Lazarett mehr erfreuen, als sich musikalisch betätigen zu können oder gute musikalische Vorträge zu hören. Daher erscheinen künstlerische Konzerte und Vortragsveranstaltungen hier mehr denn je geboten, und auch der Künstler vermag sich, indem er sein Können und seine Kunst im Zeichen solch edler Zwecke der Allgemeinheit nutzbar macht, solidarisch und verdienstvoll den erhabenen Zielen seiner Mitbrüder und des Vaterlandes anzureihen.

Es sei somit in Erkenntnis dessen, was der Musik auch in ernster Kriegszeit zukommt, dieser kleine Aufsatz der Propaganda dafür zugedacht, in allen gesellschaftlichen Kreisen nach Möglichkeit, sei es durch Liebesgaben an Noten und Musikinstrumenten ins Feld oder durch musikalische Veranstaltungen, dazu beizutragen, die Pflege und Erhaltung der Musik zu unterstützen und zu ermöglichen, denn es hat und fordert ihr gutes Recht:

Musik im Felde und in der Kriegszeit.

Albert Freiherr v. Hacke

Deutsche Musik in Konstantinopel

Über die deutschen Musikfeste im Orient und die Fürstliche Hofkapelle in Gera, die dabei mitwirkte, schreibt der „Osmanische Lloyd“ in Konstantinopel:

Während noch in schweren Kämpfen auf mehr als einem Schlachtfelde die deutsch-türkische Waffenbrüderschaft mit Blut und Eisen besiegelt wird, — während durch den vorderhand von kriegerischen Notwendigkeiten bestimmten handelspolitischen Verkehr zwischen Osten und Westen den Arbeiten der Volkswirtschaft neue Wege geöffnet werden, haben sich Männer gefunden, die durch gegenseitige künstlerische Befruchtung der Völker dazu beitragen wollen, das Gebäude der deutsch-türkischen Freundschaft innerlich ausbauen und schmücken zu helfen. Auf dem Gebiete der Literatur sind diese Bestrebungen schon seit längerer Zeit im Gange. Ein neuer Schritt ist jetzt getan worden, indem man zum ersten Male weiteren Kreisen in der Türkei durch den Besuch zweier Solisten von Rang und Ansehen und eines guten Orchesters gute deutsche Musik zugänglich gemacht hat.

Rein kulturell gesprochen, wird man, ohne die Bedeutung der Solisten auch nur im geringsten zu beeinträchtigen, sagen können, daß der Schwerpunkt der verdienstvollen Veranstaltung in dem Besuche des Orchesters liegt.

Wir haben im Verlaufe des Winters und besonders auch in früheren Jahren in Konstantinopel gute Sänger und Sängerinnen wie auch gute Instrumentalsolisten gehört, und zwar nicht nur deutsche, sondern auch solche fremder Nationalität. Ein solcher festgefügter, in allen einzelnen Gliedern der Vollkommenheit naher und seiner Sache sicherer Tonkörper hat jedoch noch auf keinem Konzertpodium Konstantinopels gestanden; so war das Konzert einzig in seiner Art, zu dem der Kaiserlich Deutsche Botschafter Graf Wolff-Metternich am Dienstag mit einem Teile der deutschen Kolonie diejenigen Kreise der türkischen Hauptstadt geladen hatte, aus denen sich die geistigen Führer der Nation rekrutieren. Die deutschen Besucher sahen dem Abend mit freudiger Spannung, die türkischen mit freundlichem Interesse entgegen.

Das Programm stand zwischen Unterhaltung und Belehrung, neigte etwas der letzteren zu — wenigstens soweit die nicht in der deutschen Musik heimischen Besucher in Frage kamen — und hatte einen festlichen Anklang, der sich besonders im Vorspiele zu den Meistersingern und der Deklamation der Huldigung der Künste ausprägte.

Als die weihevollen Klänge des Meistersingervorspiels durch den Saal tönten, ging es durch diesen wie Flügelschlag des deutschen Genius. Mit der Minute war alles im Banne der Töne, die seine Fittiche bildeten. Vergessen war die Unterhaltung, vergessen die Betrachtungen über die interessante Zusammensetzung des Publikums, in dem die mächtigsten Männer der jungen Türkei, die hervorragendsten Mitglieder der deutschen und der befreundeten Kolonien saßen. Niemand dachte mehr an seine Nachbarn oder an die Gäste in dieser oder jener Loge, sondern jeder einzelne lauschte auf das, was ein großer Meister zu ihm sprach und was das vollkommene Instrument der reußischen Hofkapelle und Kapellmeister Labers starke und geschickte Hand ihm wundervoll vermittelte. Der Gesamteindruck des Konzertes und die kulturelle Bedeutung des Ereignisses waren so stark, daß Betrachtungen über einzelne Programmnummern dahinter zurücktraten. Es war aber besonders interessant, zu sehen, wie die Haydnsche Militärsinfonie, also das in der Struktur einfachste und anspruchsloseste Werk, von allen Darbietungen des Abends sich am meisten geeignet erwies, bei dem türkischen Publikum Interesse für deutsche Musik zu wecken. Der ganze Verlauf der Veranstaltung hinterließ den Eindruck, als ob das interessante Unternehmen sehr glückliche Erfolge zeitigen und vor allem den türkischen Gästen die Überzeugung vermitteln werde, daß zuweilen — im Gegensatze zu einem bekannten Sprichworte — auch gute Leute gute Musikanten sein können.

Konzerte

Darmstadt Zu einem Willem de Haan-Abend hatte letzthin der Darmstädter Komponist zahlreiche Künstler und Kunstfreunde eingeladen. Hofkapellmeister de Haan hat die Muße seines wohlverdienten Ruhestandes dazu benutzt, einige prächtige neue Tonstücke zu schreiben, die ihn uns auf der vollen Höhe seines Schaffens zeigen. Sich sorgsam fernhaltend von jeder Originalitätshascherei, an der so viele moderne Tondichter leiden, ist er nach wie vor ein treuer Jünger der deutschen Romantiker geblieben, hat sich dabei aber doch eine eigene Form für die poetisch-musikalische Gestaltung seiner Ideen geschaffen. Die zu Gehör gebrachten Kompositionen sind feinsinnig erdachte Renaissancewerke einer weltabgewandten Musikernatur, mit viel Glück dem Herzschlage der Natur abgelauscht. Die erste Nummer des abwechslungreichen Programms: die Uraufführung von zwei Idyllen und einem Intermezzo für Klavier (Op. 24) über Verse von August Oehler und Stefan George, fesselte durch die glänzende Beherrschung der künstlerischen Technik des Klaviersatzes, die prächtige thematische Arbeit und die eigenartigen, teils weichen, teils energievollen Motive, die immer Charakter haben. Durch den Komponisten selbst erfuhren die drei Stücke eine vollendete Wiedergabe. Besonderem Interesse begegnete ein Zyklus von sieben Zweigesängen für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung, aus dem Persischen von Osmar Chajâm (deutsch von G. D. Gribble), sehr zart und tief empfundene graziöse Tondichtungen von entzückender Einfachheit der Form und sehr glücklicher melodischer Erfindung, die in Holland schon wiederholt mit großem Erfolge gesungen worden sind. Ihren Höhepunkt fanden die Gesänge in dem reizenden Vierzeiler:

„Im schatt'gen Grün ein aufgeschlagen Buch,
Zur Labung Brot und Wein im frischen Krug,
Du in der Wildnis singend mir zur Seite,
O Wildnis! wärst mir Paradies genug".

Er wurde mit Recht stürmisch da capo begehrt. Die jugendschönen, klanggesättigten Stimmen unserer Hofopernsängerinnen Frl. Geyersbach und Frau Jacobs verschmolzen sich darin zu herrlichstem Wohllaut. Den Beschluß des schönen Abends bildete die Uraufführung eines Streichquartetts in B dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, ein ebenfalls durch elegante Form ausgezeichnetes Werk, das ein äußerst frischer Zug, ein liebenswürdiger, natürlicher Humor belebt, reich an köstlichen Einzelheiten, die aber mit sicherer Hand zu einem einheitlichen Ganzen verbunden sind. Das Streichquartett der Herren Hofkonzertmeister Schiering, Hofmusiker Scheidhauer, Sprenger und Andreae setzte dafür sein bestes Können ein und mußte mit dem Komponisten zahlreichen Hervorrufen Folge leisten. Dem zweiten de Haanschen Streichquartett (in E moll), dessen Uraufführung der Darmstädter Richard Wagner-Verein für den nächsten Winter plant, darf man danach mit Spannung entgegensehen. H. Sonne

Musikbriefe

Aus Baden-Baden

Von Hans Schorn — Im Mai

Was in den letzten Wochen sich hier ereignete (das musikalische Ergebnis der Wintermonate war leider zu mäßig, um darüber an dieser Stelle ausführlich berichten zu können), hat alte Erinnerungen an glanzvolle Aufführungen wieder aufgefrischt. Nicht gleichgültig ging die feierliche Eröffnung des neuen Konzertsaales vorüber, und der bekannten Tatsache, daß solche mehr gesellschaftlichen Ereignisse nicht die nötige künstlerische und ästhetische Resonanz finden, wird man jetzt wohl energischer zu begegnen wissen. Ein schwacher Punkt wurde freilich in-

folge des Krieges die Qualität unsres Orchesters. Doch scheint es auch da möglich zu werden, Zufallsveränderungen immer mehr auszuschalten und in beträchtlichen Zeitintervallen wenigstens durch sorgfältiges Lernen und genaue Überprüfung der Kräfte annehmbare Leistungen zu erzielen. Verhältnismäßig günstig hielt sich in einem Wagner-Konzert, das noch im alten Kurhaussaal stattfand, gerade das Orchester. Im Vorspiel zu Tannhäuser und im Bacchanale war blitzartig zwar, aber doch eine ausgeprägte Wirkung erzielend ein „inneres Miterleben" zu hören, das Herr Kapellmeister Paul Hein recht drängend und bilderreich zu bestimmen wußte. Den naturgemäßen Gegenstand seines besonderen Wohlwollens fand hier wie überall das Publikum in dem „berühmten" Wagnersänger des Abends, obwohl Heinrich Hensel weder in den Schmiedeliedern noch im Preislied eine allgemein künstlerisch anerkannte Haltung beanspruchen konnte, mit der Gralserzählung und Siegmunds Liebeslied doch aber Proben geschmackvoller Gesangsweise gab. Ein ausschließlich Wagner gewidmetes Konzert setzt immer so viel Rücksichten bei Publikum und Ausführenden voraus, daß es heute mehr denn je Pflicht ist, den Sängern (denn eine ähnliche Beobachtung hinterließ früher auch Fritz Feinhals) das Fragwürdige dieser einseitigen Verehrungsform, die mehr eine Geld- als Kunstleidenschaft geworden ist, anheimzugeben.

In den Vordergrund des Interesses durch ihre Neuaufstellung, in die Mitte der musikalischen Gegenwart aber durch ihre Bedeutung rückte in einem Karfreitags-Bach-Konzert die prachtvolle neue Konzertorgel. Generalmusikdirektor Dr. Wolfrum saß am elektrischen Spieltisch und zeigte die vielen Schönheiten des gigantischen Werkes, das manche der von H. Voit & Söhne eingebauten Neuerungen seiner erprobten Anregung verdankt. Was Wolfrum an der Orgel, mit der er ja groß wurde, leistet, ist mehr als leidenschaftliche Anteilnahme; die Worte, die er bei einer eingehenden Erklärung ihrer Technik zu uns sprach, bewiesen, daß er ihr im modernen Orchester nicht nur einen bescheidenen Platz gönnen will, sondern ihr wieder den freien, breiten Spielraum geben möchte, den sie zu Bachs Zeiten hatte. Ob freilich je der angedeutete Zustand wieder Tatsache wird, scheint fraglich; daß von Komponisten zu gewissen akustischen weichen Berührungsempfindungen der Orgelton dem Orchesterklang vorgezogen werden könnte, ist sicher heute schon keine Frage der technischen Vollkommenheit mehr. Konzertorgeln wie die hier erbaute oder die im Karlsruher Konzerthaus von der gleichen Firma erstellte können nicht nur wesentlich das Orchester unterstützen und infolge der auf elektrischem Wege schnell ansprechenden Stimmen in einer kaum geahnten Fülle Verwendung finden: ihr weicheres, zarteres Sprachorgan wird oft, zumal in der Flöten- und Klarinettenregistrierung, das störende mp wirklich geblasener Instrumente durch ein deutlich klares pp überdecken. Freilich verlangt diese vorbildliche Art, einen musikalischen Gefühlsinhalt wiederzugeben, ein so inniges Vertrautsein mit den Verwendungsmöglichkeiten der Orgel überhaupt, wie es unsrer Kapellmeistergeneration, nicht zu ihrem Vorteil, mehr und mehr abhanden gekommen ist. Mit offenen Ohren lauschte deshalb jeder andächtig den Bach-Vorträgen dieses hervorragenden Orgellehrmeisters, der in freier Kombination und kunstwertiger Beobachtung der verschiedenen modernen An- und Abschwellungsmöglichkeiten auch dem Widerspruch begegnete, als sei die Seele der Orgel starr und unvorteilhaft zur dynamischen Ausdeutung des Ausdrucks.

Außerordentlich belebend wirkte ein Morgenkonzert, bei dem Willy Renner (Frankfurt), der ja auch als Komponist mehr und mehr zur Geltung kommt, der gute anfeuernde Geist war. Er hinterließ nicht nur in zwei Etüden Chopins, sondern auch in der Begleitung der Zigeunerlieder und Liebeslieder von Brahms den Eindruck des sicheren Technikers und der musikalisch in sich gefestigten Persönlichkeit. Das Frankfurter Vokalquartett (die Damen Bellwidt und Sardot, die Herren Kühlborn und Nieratzky) kam über eine den wahren Brahms bloß versinnlichende Geste nicht hinaus. Geht man schon als Vokalquartett auf Reisen, dann dürfen Unebenheiten und unausgeglichene Stellen nicht den Gesamteindruck beeinträchtigen. War etwas an ihren Vorträgen tadellos, so war's die ausnehmend deutliche Deklamation, die zumal den dichterisch nicht sehr glücklichen Liebesliedern besonders zustatten kam. Zu Anfang des Konzertes zeigte sich Herr Kapellmeister Paul Hein wieder einmal als tüchtiger Violinist in Griegs F dur-Sonate. Mit Bedauern stellte man fest, daß er nicht früher schon durch aktives Eingreifen uns wenigstens einige Kammermusikabende während der Wintermonate ermöglicht hat.

In einem Wohltätigkeitskonzert sangen zugunsten der gefangenen Deutschen in Rußland Frau v. Arnim (Karlsruhe) und Herr Gustav Schützendorf (München), dessen schöne ausgiebige Baritonstimme namentlich Pfitznerschen Liedern zu wesentlicher Wirkung verhalf. Sehr geistreich verstand Herma Studeny im gleichen Konzert mit der Geige umzugehen; nur schade, daß sie ihre musikalische Kraft und raffinierte Technik an wertlose Kunststückchen wie Wieniawskis Faust-Fantasie vergeudet! Prof. Theodor Pfeiffer (hier) spielte mit unzweifelhafter Bravour den Solopart in Liszts Ungarischer Fantasie und eine eigene Walküren-Bearbeitung. Der Münchener Pianist Gustav v. Overbeck erweckte zeitgemäßes Interesse mit Studien für die linke Hand von M. Reger und vom Grafen Zichy, wobei die Schreibart des einarmigen Komponisten unmittelbarer die charakteristische Eigentümlichkeit des Einhandspiels zu überwinden strebte als das gedanklich schwache Scherzo Regers.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch Anfang Mai

Die Singakademie (Dirigent Prof. Brode) brachte am Karfreitag Bachs Johannespassion zur Aufführung, die von beiden Passionen desselben Meisters seltener gehörte. Sie ist kürzer als die Matthäuspassion und wurde diesmal durch etliche Striche noch verkürzt. So blieb z. B. der Choral „Ach, Herr, laß dein lieb' Engelein" weg. Brode hielt es für gut, im Anfangs- und besonders im Schlußchor — „Herr, unser Herrscher" bezw. „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine" — die Tempi recht langsam zu nehmen. Die Absicht läßt sich nur vermuten — besserer Einblick in das Stimmengewebe und reinere Intonation. Ob diese eventuellen Gründe ausreichen, weiß ich nicht. Jedenfalls klang der erste Chor imposant, herrlich; bei dem Schlußchor war die Verlangsamung auffallender. Von den Solisten ist als Nr. 1 zu nennen Carl Raché (Berlin), Mitglied des Kgl. Domchors; sein schöner, besonders in der Höhe tonhaltiger, wohlgeschulter Baß, die warme Gestaltung seines Christus haben gut gefallen. Den Evangelisten sang Georg Funk (Berlin). Anfänglich klang mir sein Tenor vollsaftig frisch, schwärmerisch; aber der durch unfreiwillige Konkurrenz seines „tieferen" Partners aufgedrängte Vergleich führte zu einem anderen Fazit. Dazu kam freilich noch die Ermüdung durch den Umfang der Partie, die sich zumeist in der hohen Tonlage bewegt. Mit teils beängstigendem Wagemut setzte er hoch oben an und ein, forzierend. Aber früher, als gewünscht, war die individuelle Grenze der Tonhergabe erreicht — so z. B. nach dem warmen, gehoben gegebenen „und weinte bitterlich", das (plötzlich) anstatt des Cembalos (Klavier) die Orgel begleitete. Da mußte die sich anschließende Arie „Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin" eine Steigerung bringen. Aber das Organ war ihrer nicht mehr fähig — beim besten Willen; denn Funk ist ein denkender, feinfühliger, gutgestaltender Sänger und wußte auch in dieser Arie gewiß sehr gut, was er wollte. Die einheimische, ehemals dramatische, seit einiger Zeit Konzert-Altistin Frau Martha Schereschewsky entwickelt sich auf dem neuen Gebiet vorteilhaft. Ihr umfangreiches Organ ist in der Tiefe etwas robust und weniger bewegungsfrei, was auch die Deutlichkeit der Aussprache entsprechend beschwert. Später aber, in dem von obligatem Cello begleiteten, herrlich wieder-

gegebenen „Es ist vollbracht" gelangen ihr die schnellen Koloraturen dennoch sehr gut — bei deutlicher Aussprache. Fräulein Johanna Behrend (Berlin) zeigte in der Arie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" das Frohsinnskolorit ihres naiv-herzigen Soprans, der es freilich dann später in dem „Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren . . . Dein Jesus ist tot" konsequent auch nicht zu der wünschenswerten Vertiefung kommen ließ. Selbst zuerst schon konnte man ein Mehraussichherausgehen wünschen. Der Chor gestaltete die Volksszenen recht lebendig und gab die aus vorangegangenem Geschehen sich zu persönlichem Empfinden verdichtenden Choräle feierlich, würdig, eindrucksvoll wieder. Das Orchester (ehemalige Theaterkapelle, verstärkt durch Berufsmusiker und Mitglieder der Philharmonie) löste seine Aufgabe zufriedenstellend. Die Rezitativbegleitung am Cembalo besorgte Musikdirektor Eugen Peterson. An der Orgel amtierte gewohntermaßen Kantor Ernst Beyer von der Tragheimer Kirche.

In einem Zwischenraum von nur einigen Wochen gab Robert Kothe mit seiner Laute zwei Konzerte. Was alles er singt von Liebe und Lust, Feld und Wald, Soldat und Vaterland aus verschiedenen Gegenden, Dialekten und Zeiten, das bedarf wohl kaum noch einer wörtlichen Aufzählung. Das klingt so frisch und froh, zumeist aus einer rosaroten Lebensanschauung heraus, manches — in religiös-altertümlichem Kolorit — eigenartig, naiv. So betreibt Kothe eine gute, vaterländische, menschenfreundliche Mission — wirkungsvoll mit schlichten Mitteln.

Domorganist Walter Eschenbach gab mit seinem Chor ein recht bemerkenswertes, gut vorbereitetes Konzert. Es begann gleich mit der Hauptnummer: Seb. Bachs Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten" für Chor, 4 Solostimmen, Streichorchester, Oboen und Continuo. Wie schon der Text eine erweiternde, thematische Bearbeitung der bekannten Choralworte ist, so läßt auch Bach in seiner Musik die für diesen Choral gebräuchliche Melodie nach dem Liede von Neumark hier und da des öfteren charakteristisch, andeutungsweise in einzelnen Motiven und Wendungen hindurchklingen. Unter den Solisten sei zuerst Kammersänger Ludwig Heß genannt. Er hat seinen schönen klanggesunden Tenor ganz in der Gewalt, auch in den wundervollen Kopftönen, trägt schön und warm vor, war sehr gut disponiert, aber — im Bewußtsein seines Könnens gab er sich ein gut Teil übermütig, manieriert. Kammersänger Fuchs vollbringt mit seinem nicht allzu kräftigen Baß eine recht leidliche, gerade nicht hervorragende Leistung, doch ist seine noch nicht ganz überwundene Kriegsverwundung hierbei zu berücksichtigen. Wenn er später bei der Heßschen Kantate im Kampf gegen Tutti in den Fortestellen nicht recht durchdrang, so ist es eben auf jenes Konto zu setzen. Fräulein Coranda ist eine strebsame, schon ziemlich weit vorgeschrittene Sopranistin, die durch Fortsetzung ihrer erfolgreichen Studien noch Besseres zustande bringen wird. Fräulein v. Borzestowski ist in den höheren Regionen ihrer schönen Altstimme wohl leistungsfähiger als im tieferen Register. Das war bei dem schwierigen Koloraturduett mit der Sopranistin für diesmal ein wenig verhängnisvoll. Der Sopran hatte die Oberhand, dynamisch, was sich bei größerer Mäßigung vielleicht hätte vermeiden oder mildern lassen. Der Chor unter Eschenbachs strebsamer Leitung darf sich seines künstlerischen Fortschrittes freuen; er verfügte diesmal über mehr Männerstimmen. Unser einheimischer Ernst Beyer, der virtuose Organist, Kantor der Tragheimer Kirche, spielte eine Partita sopra „Auf meinen lieben Gott" von Georg Böhme, in deren interessanten Varianten er reichlich Gelegenheit hatte, seine Technik und seine geschmackvolle, abwechslungsreiche, zuweilen überraschende Registrierkunst zu zeigen. Den Schluß des Konzerts bildete als hiesige Erstaufführung die von Ludwig Heß komponierte und dirigierte Kantate „Des Volkes Andacht und Gebet" nach Bibelworten und solchen des Komponisten. Der hierbei aufgebotene Apparat besteht aus gemischtem Chor, Kinderchor (der wohl kaum mehr als eine Verstärkung des sonstigen Chorsoprans und -alts bedeutet), Baßsolo, Streichorchester, zwei Trompeten, drei Posaunen und Orgel. Der Bau des Ganzen ist organisch-symmetrisch. Harmonisch bezw. modulatorisch ist es in der einen sehr tief gelegenen, blaßinstrumentierten Stelle unverständlich, an anderen, höheren Stellen nicht recht klar, d. h. unvermittelt, beinahe die „Moderne" streifend, melodiös nicht hervorragend, etwa zwei Drittel geistlich, dann aber mit vollen Segeln in die dramatisch-weltliche Musik übergehend, an berühmte Muster erinnernd: mit feierlichem Blechzeug den Höhenpunkt erklimmend, stark aufgetragen. Das Orchester, das in der Hauptsache wohl aus Mitgliedern des Musikvereins bestand, ergänzt von solchen, besonders Bläsern der Kapelle des Grenadier-Regiments König Friedrich Wilhelm I. (2. Ostpr.) Nr. 3 (Dir. Kgl. Musikmeister Iwan), hat einen hervorragenden Anteil an dem schönen Erfolge.

Der Sängerverein gab im Saale des Altroßgärter Gemeindehauses einen abwechslungsreichen Liederabend für seine Mitglieder. Der bis auf kaum drei Dutzend Stimmen kriegsmäßig zusammengeschmolzene Chor entwickelte trotzdessen im ff eine imposante Kraft und glänzte u. a. durch einige sehr tonreiche hohe 1. Tenöre. Musikdirektor Ninke holte aus den teils weniger wertvollen Chorstücken durch verständige Dynamik, Deklamation, also den Vortrag überhaupt, wohl alles denkbar Mögliche heraus. Von den sechs Stücken seien hervorgehoben Kettners „Totenregiment" und Heubergers „Nachtwandler" (Text von dem jüngst verstorbenen Gust. Falke). Zu Anfang interessierte Hummels „Streitgesang" durch das glücklich erstrebte altnordische Harmonienkolorit und seine pathetisch breite Diktion; zum Schluß das zeitgemäße „Bulgarische Kriegslied (Schumi Maritza)", ein recht kraftvoller Hymnus ohne weiter auffallendes Fremdnationales. Ninke zeigte sich in Beethovens Eroica-Variationen mit Fuge Op. 35 wiederum als hervorragender Solist auf dem Klavier. Er verfügt über eine bedeutende, saubere Geläufigkeit, der Anschlag ist empfindungsvoll differenziert, der Vortrag in Phrasierung, Tempo und dynamisch wohlerwogen, redend, plastisch gestaltend und, besonders in der Fuge, die thematische, motivische Arbeit nachweisend. Konzertmeister Becker, der sich in letzter Zeit als Orchesterdirigent i. V. sehr vorteilhaft einführte, zeigte aufs neue die Vorzüge seines gesunden, warmen, technich sicheren Violinspiels in dem Adagio und Moderato aus dem Violinkonzert Amoll von Viotti. Ebenso spielte er mit Ninke und dem Vereinsmitglied Haase (Cello) ein etwas länglich geratenes, etwas lose aneinander gereihtes Moderato assai aus Tschaikowskys A moll-Trio. Aber all diese vokalen und instrumentalen Darbietungen, so anerkennenswert und „interessant" in ihrer Art sie waren, bildeten doch schließlich nur die schöne, wertvolle Umrahmung dessen, was die Dresdener Sopranistin Helga Petri, die Tochter des verstorbenen, von den hiesigen Musikfesten bekannten und beliebten Violinisten, bot. Ihr Sopran ist so tadellos glatt, poliert, ausgeglichen in allen Registern, so volltönig inhaltsreich, so angenehm wohllautend, edel warm und dementsprechend ihr Vortrag, die ganze Art und Weise, wie sie sich gibt, wie sie ihre Individualität ausstrahlt, was sie als ihr eigenstes Sein offenbart. Sie fesselt von Anfang bis Ende, und wie gebannt folgt man Schritt für Schritt, wie sie das respektive Opus gleich einem Teppich entrollt mit fein durchdachter, tief empfundener, ungekünstelter, überzeugender Subjektivität. Sie sang von Schubert „Vor meiner Wiege" und „Wohin?" und Brahms' Minnelied mit Klavierbegleitung; alsdann mit eigener Begleitung zur Laute die allbekannten „Morgen muß ich fort von hier", „Und der Hans schlich umher", ferner „Ein Kater auf dem Zaune saß", als stürmisch verlangte Zugaben einige komische Dialektlieder. Was sie doch aus diesen bekannten Sachen zu machen versteht! Das klingt so neu und wertvoll, als hätte man es nie gehört. Und dabei diese maß- und doch so wirkungsvolle, illustrierende Mimik! Es machte dies alles tiefen Eindruck und riß unmittelbar zu großem Beifall hin. Musikdirektor Ninke, der erfolgreiche Veranstalter und Leiter des Liederabends, ist auch noch als trefflicher Klavierbegleiter der Soli zu nennen.

Noten am Rande

Robert Schumann als Opernheld. „Fahrende Musikanten" nennt sich eine neue abendfüllende Spieloper von Johannes Doebber unter Zugrundelegung Robert Schumannscher Musik. Das von Hans Gaus stammende Buch bietet einen Ausschnitt aus Schumanns Leben, seiner Werbung und Heirat mit Clara Wieck, den Zwist mit ihrem Vater und die Wiederversöhnung.

Kreuz und Quer

Darmstadt. Der Festhaus-Verein Darmstadt hielt am 5. Juni seine ordentliche Hauptversammlung für das Jahr 1916 ab. Der von dem Vorsitzenden, Herrn Rat Sonne, erstattete Jahresbericht gab ein günstiges Bild von dem Stand der Vereinssache. Die Mitgliederzahl hat sich trotz der Kriegsnöte nahezu auf der früheren Höhe gehalten. Die Einnahmen, die an Mitgliederbeiträgen 1937 Mk. aufweisen, betrugen insgesamt 7785 Mk., die Ausgaben 7472 Mk., darunter 5000 Mk. für aus Vereinsmitteln gekaufte dritte Kriegsanleihe. (Für die erste Kriegsanleihe waren seinerzeit 17550 Mk. gezeichnet worden.) Das Vereinsvermögen ist von 52497 Mk. auf 56626 Mk., also um 4129 Mk. gegen das Vorjahr gestiegen. Dem Schatzmeister, Herrn Hofkammerrat Engel, wurde unter warmem Dank für seine musterhafte Rechnungsführung Entlastung erteilt. Für die fünfte Kriegsanleihe sollen wiederum 3000 Mk. aus Vereinsmitteln gezeichnet werden. Bei der Neuwahl des Vorstandes und der Mitglieder des Verwaltungsbeirats wurden sämtliche seitherigen Mitglieder einstimmig wiedergewählt, so daß der Vorstand auch für das neue Vereinsjahr aus folgenden Mitgliedern besteht: Vorsitzender: Großherzoglicher Rat Sonne, Stellvertreter des Vorsitzenden: Geheimer Oberjustizrat von Hessert, Schriftführer: Gerichtsassesor Dr. Melior, Stellvertreter des Schriftführers: Professor Dr. Ausfeld, Schatzmeister: Hofkammerrat Engel. Dazu kommen 15 Beisitzer.

Dessau. Wie wir der von der Hoftheaterintendanz ausgegebenen „Übersicht über die Spielzeit 1915/16" entnehmen, begann diese Spielzeit des andauernden Kriegszustandes wegen erst gegen Ende des Oktober. Die Eröffnungsvorstellungen waren (am 24. und 26. Oktober) R. Wagners „Der fliegende Holländer" und Lessings „Nathan der Weise", die Schlußvorstellungen (am 27., 28. und 30. April) Schillers „Wallensteins Tod" sowie Richard Wagners „Siegfried" und „Die Meistersinger von Nürnberg". In der Oper wurden zum ersten Male gegeben: „Die Königin von Saba" von Goldmark, „Dalibor" von Smetana, „Der vierjährige Posten" von Schubert, „Der Bettelstudent" von Millöcker; neueinstudiert „Das Nachtlager in Granada", „Der Waffenschmied", „Die Entführung aus dem Serail", „Der Schauspieldirektor", „Hoffmanns Erzählungen", „Orpheus in der Unterwelt", „Die verkaufte Braut". Im Ballett gelangte zur Erstaufführung Mozarts Tanzpantomime „Liebesplänkelei". Von den Konzertneuheiten verdienen Hervorhebung: „Zwei Gesänge Hiobs" von Georg Schumann, die Vorspiele zu den Opern „Die Abreise" von Eugen d'Albert und „Die Loreley" von Max Bruch, „Musik am Abend" von Paul Gräner, „Maurische Rhapsodie" von Engelbert Humperdinck, „Arabesken zu einem slawischen Tanze" von Clemens v. Frankenstein, das Konzert für zwei Klaviere und Orchester (Es dur, Köchel-Verz. Nr. 365) von Mozart sowie Einleitung, Rezitativ und Arie des Florestan aus „Leonore" („Fidelio" ursprünglicher Fassung) von Beethoven. Endlich kamen zur Geibel-Feier auch einige Gedichte Emanuel Geibels nebst einem Jubiläumsprolog von Rudolf Liebisch zum Vortrag. Von den Gästen seien Kammersänger Jadlowker (Berlin), Kammersänger Alfred Kase (Leipzig), die Kammersänger Vogelstrom und Engel (Dresden), sowie die Damen Aline Sanden (Leipzig) und Kammersängerin Lucy Weidt (Wien) genannt, aus den Konzerten sodann noch Frau Berta Gardini-Kirchhoff (Berlin), die Herren Eugen d'Albert, Conrad Ansorge und Hofopernsänger Josef Schwarz (Berlin), Hofopernsänger Richard Schubert (Wiesbaden), Hofkonzertmeister Bruno Ahner und Professor Heinrich Schwartz mit Gattin (München).

— Der hiesige Gemeinnützige Verein hat im verflossenen Winter eine reiche und vielseitige Tätigkeit entwickelt. An selbständigen musikalischen Veranstaltungen wurden geboten: ein geistliches Konzert des Berliner Domchores (Leitung: Prof. Hugo Rüdel), ein Konzert des Soloquartetts vom Berliner Lehrergesangverein und ein Chorkonzert des gemischten Chores der Provinzial-Blindenanstalt Halle a. d. S. (Leitung: Paul Klauert), bei welch letzterem die Altistin Martha Oppermann mitwirkte. Die edlen Bestrebungen des Vereins um Förderung von Wissenschaft und Kunst in allen Bevölkerungsschichten werden dankenswerterweise von der Gunst des Herzogs und andrer einflußreichen Persönlichkeiten Dessaus getragen.

Dortmund. Der Verband der Direktoren deutscher Konservatorien und Musikseminare verlegte sein Bureau von Breslau nach Dortmund (Balkenstr. 34, Telephon 3056), den Wohnsitz des derzeitigen Vorsitzenden, Herrn Königl. Musikdirektor Holtschneider.

Düsseldorf. Der bekannte Musikschriftsteller und Klavierlehrer A. Eccarius-Sieber in Düsseldorf, Herausgeber zahlreicher Unterrichtswerke und Bearbeitungen für Klavier, Violine, musikpädagogischer Schriften, verlegte seinen Wohnsitz nach Berlin. Das Düsseldorfer Musikleben verliert an ihm einen energischen Förderer. Über fünfzehn Jahre lang war er Kritiker des dortigen Generalanzeigers, Vertreter der Kölnischen Zeitung und unserer ersten Musikzeitschriften. Auch die Hebung der wirtschaftlichen Stellung der Musiker, der Kritik ließ er sich angelegen sein. Das von ihm gegründete Brahms-Konservatorium, welches sich hohen Ansehens erfreut und eine Anzahl guter Lehrkräfte ausbildet, wird als G. m. b. H. unter der Leitung des Violinvirtuosen Rudolf Weinmann im Sinne seines bisherigen Leiters weitergeführt.

Halle a. d. S. Unter zahlreicher Beteiligung aus der ganzen Provinz Sachsen wurde hier eine kirchenmusikalische Konferenz abgehalten. Die Frage: Was lernen wir aus der Kriegszeit für die Gestaltung des gottesdienstlichen Lebens in liturgischer und musikalischer Beziehung? beantworteten hinsichtlich des Kirchenliedes Sup. D. Nelle (Hamm), des kirchlichen Chorgesanges P. Hellmann (Halle), der liturgischen Gestaltung der gottesdienstlichen Feiern Gen.-Sup. D. Dr. Gennrich (Magdeburg). Weitere Vorträge hielten zur Einführung in das neue Gesangbuch P. Dr. Sannemann (Corbetha) und in das neue Orgelchoralbuch der Bearbeiter desselben, Domorganist Prof. Theodor Forchhammer (Magdeburg). Letzterer verstand es in überraschender Weise, von dem hohen kirchlichen und künstlerischen Werte seiner Arbeit zu überzeugen. Ein liturgischer Gottesdienst, bei dem P. Balthasar (Ammendorf), der Pauluskirchenchor (Leitung: Karl Boyde) und der Hettstedter Organist Siebenbrodt in verständnisvoller Zusammenarbeit mitwirkten, erfüllte all die Anforderungen, die man nach den hier und da im letzten Jahrzehnt unternommenen Versuchen zur Durchführung eines bestimmten, sich gegenseitig in Wort und Musik ergänzenden Gedankens und zu einer reicheren Ausgestaltung des kirchenmusikalischen Elementes an ihn zu stellen berechtigt ist. —rt

Wien. Die Wiener Hofoper wird Paul v. Klenaus Ballett „Klein Idas Blumen", das vor kurzem an den Hoftheatern in Stuttgart und Mannheim großen Erfolg erzielte, als eine der ersten Neuheiten der kommenden Spielzeit aufführen. Auch von den Hoftheatern in München, Wiesbaden und Darmstadt, von den Stadttheatern in Frankfurt, Leipzig, Breslau, Bremen und Düsseldorf ist Klenaus Ballett zur Aufführung angenommen worden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 26

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 29. Juni 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Goethe und die Musik

Zur Tagung der Goethe-Gesellschaft in Weimar am 16. und 17. Juni

Von Dr. **Artur Neißer**

Weimar, den 18. Juni

Tage reicher Anregung liegen hinter uns; Tage, an denen wir fühlten, wie stark deutsche Pietät und Treue mitten im furchtbarsten Kriege sich bewährt; Tage aber zugleich, an denen wir auch Zeuge waren, wie reich das musikalische Interesse weitester Kreise des gebildeten deutschen Publikums ist. Das Thema „Goethe und die Musik", das den Gegenstand eines reich dokumentierten Vortrags des Geheimrats Professor Dr. Max Friedländer (Berlin) bildete und das zugleich auch an einem praktischen Beispiel im Hoftheater den Teilnehmern der Goethe-Tagung vorgeführt wurde, ist so ungemein reich und mannigfaltig, daß es sich eigentlich nicht in den Rahmen eines Versammlungsvortrages einbeziehen läßt. Gleichwohl wußte der Redner dieses Thema aus dem Stegreif mit seinem heiligen Eifer so abzurunden, daß wohl kaum jemand gewahr wurde, wie stark der Redner seinen Vortrag auf höheren Wunsch gekürzt hatte. Wohnte doch der Großherzog und seine Gemahlin der Festsitzung mit angespanntem Interesse bei und zeichnete nachher den Redner und seine Gattin, die die vorgetragenen Liederbeispiele am Flügel begleitet hatte, durch eine längere Ansprache aus.

Nicht zufällig erwähne ich diese äußeren Begleiterscheinungen der Festsitzung; sie stehen in schönstem und innigstem Zusammenhang mit dem Thema; denn sie zeigen, wie eng auch heute noch am weimarischen Hofe die Beziehungen des Fürsten zu Goethe als Sinnbild tiefster Kunstbetätigung sind. Aus dem Felde war der Großherzog eigens nach Weimar gefahren, um bei dem Goethe-Tage nicht zu fehlen.

Den Vortrag Friedländers hier im einzelnen wiederzugeben, würde zu weit führen. Da die Arbeit bald im Drucke vorliegen wird (sie erscheint im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft), so wird sich wohl später Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß der Redner zwei große Hauptabteilungen unterschied: Goethes Verhältnis zu den Musikern seiner Zeit und seine Beziehungen zu den einzelnen musikalischen Formen. Von seiner Kindheit an war Goethe der Tonkunst herzlich zugetan; französische Singspielgesellschaften führten in der Mainstadt häufig Singspiel und Operetten auf, die wohl den ersten Keim in Goethe Brust als Anregungen für seine späteren Singspiele bildeten In Leipzig war es der Thomaskantor Joh. Adam Hiller, der Goethes musikalischem Sinn entgegenkam in Straßburg nahm der junge Kunstenthusiast geregelten Cellounterricht, den er später freilich bald wieder aufgegeben hat. In Weimar selbst fehlte es allerdings an den rechten großen musikalischen Geistern, die Goethe hätten befruchten können. Männer wie Ernst Wilh. Wolf und andere Hofkapellmeister gingen achtlos an Goethes Dichtungen vorüber, so daß er sich an auswärtige Musiker, an Keyser, an Zelter und an Reichardt wenden mußte; daß ihm Karl Fr. Zelter ein getreuer Freund gewesen ist, der sich auch der Freundschaft des großen Mannes niemals unwert gezeigt hat, ist ja wohl bekannt. Ebenso brachte der Redner zu dem Thema „Goethe und die Meister der Klassik": zu Mozart, zu Beethoven, zu Schubert, eigentlich nicht eben viel Neues bei, aber in der Vollständigkeit des Materiales lag der Wert dieses Vortrages und dann vor allem in der Einflechtung von Proben aus den Goethe-Liedern der Zeit, die Professor Friedländer, eine starke stimmliche Indisposition mit seinem Eifer für die Sache siegreich niederzwingend, mit der ihm eigenen Wärme (die wir einstigen Schüler seines Berliner Seminars schon vor 20 Jahren auf uns einwirken lassen durften und als köstlich befruchtendes Element mit ins Berufsleben nahmen) vortrug. Es fand sich darunter u. a. auch ein sehr schlicht und doch goethisch groß empfundenes Lied von der geschickten Dilettantenhand der Herzogin Anna Amalia. Besonders interessant war der Teil des Vortrages, in dem der Redner auf Goethes Verhältnis zum zeitgenössischen Singspiele einging. Goethe brachte dieser Stilform nur ein bedingtes Interesse entgegen und erfüllte dennoch die Werke, die er in dieser Gattung geschrieben hat, mit dem ganzen Reichtum seines Genius. Als stolzestes Besitztum des deutschen Volkes geblieben aber sind die Goethe-Gedichte, zu denen ein Mozart, ein Beethoven und ein Schubert ihre göttlichen Eingebungen gefunden haben. Diese Werke erheben uns auch immer wieder über all die betrüblichen äußeren Beziehungen, die Goethe zu diesen Großmeistern hatte. Hier revidierte Friedländer in seiner versöhnlichen Weise viele ungerechte Vorwürfe, die man Goethe deswegen gemacht hat. Als er Beethovens Musik hörte, war er bereits 63 Jahre alt,

und als Schubert ihm den unbeantwortet gebliebenen Brief schrieb, zählte er 76 Jahre. Mit Recht wies Redner aus Goethes eigenen Worten nach, daß ein Vollkünstler wie Goethe nicht in so hohen Jahren noch seine Weltanschauung hätte ändern können. Reich musikalisch beseelt war Goethes Innenleben bis in sein höchstes Alter hinein, noch bis zu jenen Jahren, da die Leidenschaft zu Ulrike in seinen Lebenswinter noch einen letzten Frühlingsstrahl der Liebe hineinsandte.

Auch im Hoftheater gab es anläßlich des diesmaligen Goethe-Tages einige musikalische Kostbarkeiten. Denn auch das Duodrama „Ariadne auf Naxos“ von Joh. Chr. Brandes mit Georg Bendas (des gothaischen Hofkapellmeisters) Musik ist überaus wertvoll als Beispiel jener ersten und einzig echten Stilart des Melodrams, das nachher so schnell in Verfall geraten sollte. Wie Benda hier das musikalische Wort gleichsam auf das gesprochene folgen läßt und so den Sinn der Handlung in der Tat Schritt für Schritt musikalisch umdeutet, ohne jeweils trocken zu werden, das wirkt doch, wenn man die Musik aus ihrer Zeit heraus betrachtet, noch heute äußerst stark, und man versteht den großen Erfolg, den das Werk lange Jahre hindurch erzielt hat, auch heute noch vollkommen, zumal wenn man sich entsinnt, daß man damals an die Logik der Handlung weniger hohe Anforderungen stellte denn an die Entfaltung von szenischem und kostümlichem Prunk. Gerade in dieser Beziehung stellt „Ariadne auf Naxos“ ein Unikum dar; ist doch in dieser Erstaufführung, damals im Jahre 1775, zum ersten Male von der Darstellerin der Titelrolle, Frau Brandes, ein echtes altgriechisches Gewand getragen worden, und bietet doch die unter Donner, Sturm und Blitz vor sich gehende Handlung für den Maschineriemeister genug der Aufgaben, um das „Wunderbare“ hervorleuchten zu lassen, wie es seit dem 17. Jahrhundert in der Oper den notwendigen Faktor bildete.

Als heiterer Ausklang folgte dann (auf die einaktige Revolutionssatire „Der Bürgergeneral“) noch das Singspiel „Jery und Bätely“ mit der anmutig tändelnden, fast mozartisch innigen Musik Joh. Fr. Reichardts, dieses unruhigen Geistes und hochbegabten Mannes, der sich als Reformator des Konzertwesens wie als Schriftsteller und Feuilletonist einen guten Namen errungen hat, der aber in dieser Partitur zeigt, daß in ihm auch echtes Talent zum Schaffen verborgen war. Die Aufführungen selbst nahmen unter Leitung des Herrn Dr. Raabe einen ausgezeichneten Verlauf.



Jubelfeier der Berliner Singakademie

Von **K. Schurzmann**

Wenn 125 Jahre künstlerischen Bestehens in einer Zeit wie der gegenwärtigen ein so vielseitiges Intereesse auslösen, wenn aus allen Teilen Deutschlands um eines Gedenktages willen Kunstfreunde zu einer durch Musikkultur geheiligten Stätte pilgern, wenn diese Gedenktage allen Zeitereignissen trotzend so erfüllt von Schönheit und seelischem Genießen vorüberziehen, dann muß es sich um die Feier eines Kulturschatzes handeln, an dessen Wert und Glanz nichts verklingt noch getrübt werden kann. Die Berliner Singakademie hat mit ihren Festaufführungen zur Feier ihres 125jährigen Bestehens einen bedeutenden Markstein in ihrer, mit vielen künstlerischen Ereignissen verankerten Geschichte gesetzt.

Der Name ihres Gründers greift in die Zeiten Joh. Seb. Bachs zurück: der Vater von Karl Friedrich Fasch war ein als Komponist geschätzter Zeitgenosse des großen Thomaskantors und hat als Alumnus der Thomasschule von dem Geiste, den er dort empfing, wohl den Sinn und die Freude am mehrstimmigen Chorgesang auf seinen Sohn vererbt, der den Grund zum Baue der Singakademie legte, indem er am 24. Mai 1791 eine kleine Gemeinschaft Sangesfroher zur regelmäßigen Pflege des Chorgesangs im Privathause vereinigte. Später wurden die Übungen in die Akademie der Künste verlegt, woraus der Name Singakademie sich herleitet. Fasch selbst dürfte von der weittragenden Bedeutung dieser Gründung keine rechte Vorstellung gehabt haben; wenn wir jedoch heute bedenken, daß die Werke eines Bach und Händel, um nur die gewaltigsten Schöpfer der mehrstimmigen Chorliteratur herauszugreifen, unbekannt und leblos lagen, nur aus dem Grunde, weil der Apparat fehlte, sie zum Erklingen zu bringen, so feiern wir in Fasch das Andenken eines Mannes, dem eine kulturhistorisch tiefgreifende Tat gelang, die bedeutungsvoll auszubauen seinem Schüler und Nachfolger in der Leitung der Singakademie Karl Friedrich Zelter vorbehalten war. In ihm war die Persönlichkeit gegeben, die mit eiserner Energie die junge Organisation auf die Bahnen geschauter Ziele zwang. Durch die Begründung der Liedertafel, die ebenso wie die Singakademie aller Orten Nachahmung fand, gab er besondere Anregung zur Belebung des Männerchorgesanges.

Daß er seinem genialen Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy die Bekanntschaft der Bachschen Matthäuspassion vermittelte und ihm den Dirigentenstab überließ, als das Monumentalwerk im Jahre 1829 so mächtig emporwuchs, daß es seit dieser Zeit zum festen Bestande der Singakademie gehört, gibt ihm einen Anteil an dem Verdienst der Wiedererweckung Bachscher Kunst.

Es ist nur begreiflich, daß Zelter dem Plane des jungen Mendelssohn anfangs gewichtige Bedenken entgegensetzte; wie innerlich beteiligt er an dieser Erstaufführung war, davon zeugte entgegen allen Anekdoten die Einführung von seiner Hand im Programmbuch. Devrient*) gibt ein köstliches Bild davon, wie er mit seinem Freunde Felix die entscheidende Bresche in den Widerstand Zelters schlug:

„So vorbereitet rückten wir dem alten Zelter aufs Zimmer im Erdgeschoß der Singakademie. Wir klopften an. Die rauhe Stimme des Meisters rief uns laut hinein. Wir trafen den alten Riesen im dichten Tabaksqualm, mit der langen Pfeife im Munde an seinem alten Flügel, mit doppelter Klaviatur, sitzend. Die Schwanenfeder, mit der er zu schreiben pflegte, hatte er in der Hand, ein Notenblatt vor sich. Er trug eine sandfarbene, kurze Pikesche, Unterbeinkleider, die unterm Knie gebunden noch auf kurze Hosen berechnet waren, derbe wollene Strümpfe und gestickte Schuhe. Den Kopf mit den zurückgestrichenen weißen Haaren hatte er gehoben, das Gesicht mit seinen derben, bürgerlichen und doch bedeutenden Zügen hatte er nach der Tür uns zugewendet“ usw.

Nun begannen die Verhandlungen, in deren Verlauf Zelter seine Bedenken wegen der Schwierigkeit der Ausführung äußerte, die schließlich in dem derbdrastischen Ausspruch gipfelten: „Haben sich's ganz andere Leute müssen vergehen lassen, diese Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun so ein Paar Rotznasen daher, denen alles das Kinderspiel ist“.

Daß nach Zelters Tode statt des in Aussicht genommenen Mendelssohn Karl Friedrich Rungenhagen sein Erbe antrat, hat die Singakademie in zwanzigjähriger unfruchtbarer Musikausübung büßen müssen; erst Eduard Grell verhalf ihr wieder zu neuem Ansehen, indem er den Chor besonders nach der Richtung des a cappella-Stils hin kultivierte. Was Grell als Komponist geleistet, davon legte das erste Festkonzert Zeugnis ab durch Aufführung des Gloria aus seiner 16stimmigen Messe. Die prachtvoll vokalmäßige Behandlung

*) „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich.“ Von Eduard Devrient.

der Singstimmen, die edle Schönheit der Erfindung und die Meisterschaft des Satzes ließen den Wunsch nach geschlossener Aufführung des Werkes aufkommen.

Mit Martin Blumner schließt der Kreis der Singakademiedirektoren, deren Lebenswerk vollendet, durch den Tod besiegelt ist. Georg Schumann, der gegenwärtig den Stab führt, steht in der Vollkraft seines Wirkens und legte mit den Festkonzerten beredtes Zeugnis ab, in wie würdiger Weise er das Erbe seiner Vorgänger verwaltet. Seine Begrüßungsrede, die einen kurzen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Singakademie gab, eröffnete die willkommene Aussicht, daß sie neben ihrer Tradition, das Alte mit Liebe zu pflegen, es sich in Zukunft besonders angelegen sein lassen wolle, dem Neuen Eingang zu verschaffen. Zu diesem Zwecke sei eine Stiftung ins Leben gerufen worden, die zwecks Erwerbung und Aufführung neuester Erscheinungen auf dem Gebiete der Chormusik kleinere Vereine kapitalkräftig zu unterstützen bestimmt sei. Abgesehen davon, daß eine Steigerung der Musikfreudigkeit durch Anregung des Neuen zu erwarten bleibt, dürfte diese Stiftung auch auf die Produktion der in den letzten Jahrzehnten auffallend vernachlässigten Gattung der Oratorienkomposition befruchtend wirken.

Während das erste Festkonzert neben Grell auch Martin Blumner durch Aufführung eines Chors aus der Kantate „In Zeit und Ewigkeit", ein Stück fest- und weihevollen Charakters, ehrte, sodann die Heroen deutscher Kunst: Bach, Händel, Beethoven, endlich Mendelssohn mit dem bedauerlich selten gehörten 114. Psalm „Da Israel aus Egypten zog" und Brahms' Nänie zur Aufführung brachte, nahm am zweiten Festkonzert Georg Schumann als Komponist das Wort, indem er sein Oratorium „Ruth" mit J. Brügelmann als unvergleichlicher Vertreterin der Sopranpartie meisterhaft darstellte. Zwischen beiden Festkonzerten lag ein Festgottesdienst, dessen musikalischer Mittelpunkt Bachs Kantate „Ein feste Burg" bildete.

Der Chor der Singakademie löste seine vielgestaltigen Aufgaben mit der sicheren Selbstverständlichkeit absoluter Beherrschung und der inneren Anteilnahme wahren musikalischen Verständnisses im innigen Konnex mit seinem Dirigenten, der ihn auf die Höhe seiner gegenwärtigen Leistungsfähigkeit führte, von der wir noch viele künstlerische Taten zu erwarten haben.



Oper in Karlsruhe

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden) Anfang Juni

Ein Theater in Kriegszeiten ist mehr als eine künstliche Maschine. Und deshalb haben öffentliche Kunstanstalten, die auch materiell zu kämpfen haben, um durchzukommen, Anspruch auf Berücksichtigung ihrer Lage. Das Hoftheater in Karlsruhe mußte, um seine Kosten zu decken, in diesem Winter zum erstenmal neben den reichlichen Mitteln der großherzogl. Zivilliste Stadt und Staat um Hilfe angehen. So konnte den Bürgern der Residenz — ebenfalls zum erstenmal — zum Bewußtsein gebracht werden, daß ein Hoftheater nicht allein als ein Geschenk anzusehen ist, dessen Besitz man gerne antritt, ohne sich aber die Verpflichtung eines zu häufigen Besuches aufzuerlegen. Die Debatte über den Zuschuß wurde sehr erregt geführt, bis man nach langem Hin und Her sich zu einem einmaligen Beitrage bereit erklärte, eine Selbstverständlichkeit, die durch das endlose Feilschen fast unerquicklich wurde und dem Kunstsinn der Bürgerschaft gerade kein gutes Zeugnis ausstellte. Doch ist der Fall typisch und höchst lehrreich, da über eine Vernachlässigung der materiellen Grundlagen zur Musikpflege großen Stils hier schon oft Klage geführt wurde und nicht zuletzt in der lesenswerten „Musikgeschichte der Haupt- und Residenzstadt Karlsruhe", die Hofrat Heinrich Ordenstein, der verdienstvolle Leiter des großherzogl. Konservatoriums, zum zweihundertjährigen Jubiläum der Stadt veröffentlicht hat. In dem der „Geschichte der Oper" gewidmeten Abschnitt der Schrift (C. F. Müllersche Hofbuchdruckerei) steht nun freilich auch zu lesen, daß die Blüte der badischen Hofbühne mit Mottls Weggang über Nacht sozusagen aufhörte und alles, was nachher kam, noch ganz im Schatten seiner Persönlichkeit bis heute stand. Leider besteht die Tatsache, daß seit 1904 wenigstens im Opernbetrieb merkbar jede künstlerische Energie nachließ, so daß es zeitweise fast den Anschein hatte, man wolle überhaupt den Kopf in den Sand stecken mit der Zurückhaltung der Bevölkerung seinem Theater gegenüber; ja man wollte letzthin die Bewilligung des Zuschusses sogar von der Durchführung von Reformen abhängig machen, die die alte Leistungsfähigkeit der Oper gewährleistete und ihr nicht immer glücklich und zugkräftig gewähltes Repertoire verbessern sollte. Unzufriedene gibt es überall, aber hier liegen die Dinge nun doch so, daß mit dem Prinzip der beschränkten Mittel nicht allein zu entschuldigen ist, warum das Theater von dem Standpunkt nur lokaler Bedeutung nicht wieder loskommen will und sich draußen gar keiner allseitigen Wertschätzung mehr erfreut.

Auch im letzten Vierteljahr gab es keine Leistungen, die von wirklicher Schaffensfreudigkeit zeugten, höchstens ein paar interessante Kreuz- und Querzüge. Zu bedauern ist z. B., daß Karlsruhe von seinem früheren Ehrennamen eines Klein-Bayreuth so gut wie alles verloren hat. Die frühjahrliche Ringaufführung stand unter sehr fragwürdigen Zeichen. Und wenn die Verwaltung eines Hoftheaters es für gut findet, einem ausverkauften Haus bis zum Beginn der „Götterdämmerung" das Ausbleiben des berühmten Siegfrieds nicht mitzuteilen, demzuliebe wahrscheinlich die meisten sich Plätze genommen haben, so muß sie selbst recht wenig Vertrauen zu den andern Vorzügen der Vorstellung besessen haben. Auch in der „Walküre" zeigte das Orchester unter Hofkapellmeister Cortolezis eine grundlose Unentschlossenheit und Unausgeglichenheit, denen an einwandfreien Sängerleistungen einzig das Wälsungenpaar gegenüberstand (Beatrice Lauer-Kottlar und Schubert [Wiesbaden]). Neben einer recht erfreulichen Rosenkavalieraufführung, um dessen feste Einbürgerung im Repertoire sich der erste Hofkapellmeister große Verdienste erworben hat, ist noch eine Sondervorstellung des „Don Juan" zu nennen, die im ganzen, wieder mit Cortolezis als verantwortlichem Leiter, den künstlerischen Anforderungen genügte. An Intelligenz in Gesang und Darstellung überragte alle andern der schwedische Kammersänger John Forsell, der im italienischen Stil heute wohl unter die besten Vertreter des Don Juan zu zählen ist, nicht weniger Beifall aber auch im „Barbier von Sevilla" erntete. Von der denkwürdigen Mozart-Aufführung sind hier noch Frau Lauer-Kottlar, die unsere Hofbühne leider verläßt, als Donna Anna und Hermann Eck, ein neues Mitglied, als beweglicher Leporello lobend anzumerken.

Für den „Parsifal", der endlich an Ostern herausgebracht, aber von neuem auf unbestimmte Zeiten verschoben wurde, entschädigte einigermaßen die Wohltat einer Ilsebill-Aufführung, jener dramatischen Sinfonie von Friedrich Klose, die noch von den meisten Operndirektoren Deutschlands nicht nach Gebühr behandelt, d. h. nicht häufig genug gespielt wird. Gewiß sollte man in einer Zeit, die im eifrigen Herumtasten und Suchen nach gutdeutschen Werken auch schon manch minderwertiges Produkt zutage gefördert hat, da und dort nicht länger achtlos an dieser genialen Schöpfung vorbeisehen, die klar, empfindsam und deutsch auf allen Seiten der Partitur ist. Friedrich Klose hat jetzt auch eine Zweiteilung des Werkes gestattet, die die erheblichen technischen Schwierigkeiten wohl überall recht gut bewältigen läßt. Alfred Lorentz, der musikalische Leiter, gab dem Werke eine vorbedachte und recht feine Deutung, ohne freilich in allem den poetischen Ton zu wahren. Das Lebensgesetz der musikalischen Dichtung, die 1902/03 hier zur Uraufführung kam, liegt trotz des umfassenden Zusatzes „dramatische Sinfonie" einzig und allein in der Rolle der Ilsebill. Dessen wurde man sich erneut bewußt durch die wundervolle Form, in der Frau Mottl-Faßbender (als Gast) Jubel und

Sturm auf diese echteste Frauenseele verteilte und auch das Verschwiegenste darstellerisch gab. Man kann neben ihr auch Josef Schöffel nennen, der den hoffnungsfrohen Fischer recht glaubhaft seine Verwandlungen erleben ließ. In der knappen Rolle des Kreuzzugspredigers tat Hans Bussard einen Griff aus dem Vollen.

Nach dem Grundsatze: Überfluß sei schädlich, beließ es die Hoftheaterleitung bei diesen wenigen der Betrachtung würdigen Abenden, denen vielleicht noch eine von Weingartner geleitete Figaro-Aufführung beizuzählen wäre. In der Reihe der Sinfoniekonzerte, die das Hoforchester unter Cortolezis und einmal auch unter Weingartner absolvierte, fesselte ein im Hoftheater veranstalteter Liszt-Abend, der Professor Walter Petzet (Berlin) an der früheren Stätte seiner Wirksamkeit aufrichtiges Lob für die Darbietung des Es dur-Klavierkonzertes eintrug. Cortolezis leistete Tüchtiges in den „Préludes“ und in der Faustsinfonie, worin er Sinnliches, Sittliches und Göttliches gleich sorgfältig zum Ausdruck brachte. Für das Tenorsolo sprang in letzter Seite Hans Siewert ein, dessen Rolle als unersetzliche und immer aushilfsbereite Stütze der Hofbühne leider ebenfalls zu Ende gehen soll.

Aus dem Dresdener Musikleben

Die letzten Monate der verflossenen Konzertzeit, die bis in den Mai hinein reicht, boten nicht mehr allzuviel Wichtiges und Großes; aber einige Worte mögen den letzten Gaben der Frau Musika für unsere musikliebenden Kreise doch gewidmet sein. Die Hofoper schloß wie alljährlich mit Beethovens neunter Sinfonie, die in Verbindung mit dem Klavierkonzert Beethovens (Solist R. Buchmayer) aufgeführt wurde und immer ein ausverkauftes Haus erzielt. Die Königl. Kapelle läßt ihre volle Schönheit erstrahlen, wenn sie solche Aufgaben zu lösen hat, und daher gewährt es einen hohen künstlerischen Genuß, gerade dieses Werk immer und immer wieder zu hören; auch diesmal war es so, namentlich da auch Chor und Quartett auf der Höhe der Aufgabe standen.

Dann verdienen einige Kirchenkonzerte der Erwähnung. In der Kreuzkirche hörte man die Matthäuspassion unter Professor Richters Leitung, auch hierbei durfte man sich der Leistungen des Orchesters (Mitglieder des Bachvereins und des Allgemeinen Musikervereins), des Chores und der Solisten, unter denen Kammersänger Plaschke (Christus), Hofopernsänger Enderlein (Evangelist), Hofopernsänger Zottmeyer und Frl. v. Schuch besonders hervorragten, aufrichtig freuen.

In der Dreikönigskirche führte Kantor Borrmann mit seinem strebsamen Chore Jesu Leiden und Tod auf, den zweiten Teil eines großen dreiteiligen Oratoriums Jesus von Paul Gläser, dessen erstes Stück Bethlehem früher bereits in Dresden aufgeführt worden ist. Ein Vergleich der beiden Abschnitte zeigt eine beachtliche Weiterentwicklung des Tonsetzers, insonderheit was den musikalischen Ausdruck anlangt und was man aus den Chören an dramatischer Gestaltung heraushört.

Schließlich sei noch Siegfried Karg-Elerts Passionskanzone, die Grablegung Christi in der Martin-Luther-Kirche genannt. Das Werk mit seiner feierlichen Stimmung gelang recht gut, was Professor v. Haken, dem Leiter der Aufführung sowie den Chören und den Solisten, Kammersängerin Nast, Hofkonzertmeister Bärtich, Kammermusikus Richter (Klarinette) in erster Linie zu danken ist.

Ferner ist noch des Tonkünstlervereins zu gedenken, der in seinem letzten Konzert durch die Mitglieder der Königl. Kapelle Hofkonzertmeister Havemann, Kammervirtuosen Warwas, Spitzner und Wille ein Quartett des Leipziger Hochschullehrers Stephan Krehl zum erstenmal aufführte. Es ist ein in thematischer Durcharbeitung wohlgelungenes Kammermusikwerk, nicht stark an Eigenart, aber namentlich im Lento von großer Empfindungstiefe.

Einen vollen berechtigten Erfolg hatte der in Dresden noch unbekannte Beethoven-Spieler Eugen Linz, der mehrere Sonaten, u. a. die drei letzten, vortrug und hierbei eine Verständnisinnigkeit und Stilgröße offenbarte, die zu großen Hoffnungen berechtigen.

Das Konzert, das Johannes Schmiedgen mit der Sängerin Dora Heyde und dem Konzertmeister Erhard Heyde gab, interessierte vor allem der eigenen Kompositionen Schmiedgens wegen, der in Feldgrau auf dem Podium erschien. Was er für Violine und Klavier und Sopran geschaffen hat, zeugt von Freude an Wohlklang und Melodie, am Ausmalen harmonischer Stimmungen; elementare Kraft des Empfindens und Bestreben nach neuen Ausdrucksmitteln vermißte man noch.

Zum Schluß sei noch einer vaterländischen Gesangsaufführung im Zwinger gedacht, bei der sich gegen 1000 Sänger (die vereinigten Dresdner Sängerbünde: Lehrergesangverein, Liedertafel, Männergesangverein usw.) auf dem Podium befanden. Die Chorleiter Jüngst, Pembaur und Nötzold dirigierten den Massenchor abwechselnd, der gewaltige Eindrücke erzielte.

Die Spielzeit der Königl. Oper ist zu Ende. Da sei denn ein Blick auf die letztvergangenen Wochen geworfen und noch ein kurzes Wort über die letzte Arbeit der Generaldirektion und Spielleiter, der Künstler und Techniker gesagt. Wohl ist kein neues Werk mehr erschienen, seit d'Alberts „Tote Augen“ und Brandts-Buys' „Schneider von Schönau“ erklangen, aber doch sind einige Neueinstudierungen zu verzeichnen, die bis zu einem gewissen Grade das musikalische Dresden interessierten. In erster Linie möge „Die Königin von Saba“ erwähnt sein, die über zehn Jahre in Dresden nicht aufgeführt worden ist. Riesensummen an neue Dekorationen und Kostüme verschwenden mochte in dieser Zeit die Königl. Generaldirektion nicht, aber sie erneuerte doch alles derart, daß einige herrliche Bühnenbilder zustande kamen. Den höchsten Reiz erhielten die Szenen durch die wundervollen technischen Gebilde (es sei nur an den großartigen Wüstensturm erinnert, der freilich nur einmal gemacht wurde, weil er dem Tenor beinahe verhängnisvoll geworden wäre und ihn längere Zeit aufs Krankenlager warf) und Beleuchtungseffekte. Über die Musik Goldmarks sind wohl die Akten geschlossen, bei dieser Gelegenheit sich über des Komponisten Wert oder Unwert zu verbreiten, ist kaum am Platze, neue Gesichtspunkte sind nicht mehr heranzuziehen. Jedenfalls übte die Aufführung, auch in musikalischer Hinsicht, eine starke Wirkung aus, und man lauschte dem Gesang und der Orchestermalerei mit derselben Aufmerksamkeit, wie man Meyerbeer und Wagner, um einen Gegensatz heranzuziehen, hört. Wie tief die Eindrücke waren, bleibe freilich dahingestellt. Kapellmeister Reiner hatte sich mit großem Fleiß seiner Aufgabe unterzogen, und die Solisten (Frau Eva Plaschke-v. d. Osten, Plaschke, Vogelstrom, Frl. v. Schuch und Zottmayr) setzten ihr volles Können ein. Aber ein merkwürdiges Geschick waltete über der exotischen Königin, in keiner Wiederholung kam mehr diese Besetzung zustande. Die Königin von Saba sang, da Frau Plaschke — wie sich bei der Saba schon herausfühlen ließ — von ihrem Kehlkopfleiden noch nicht geheilt ist und noch weiterhin der Schonung bedarf, Maria Fiedler-Ranzenberg vom Magdeburger Stadttheater, die Sulamit Beate Beermann vom Chemnitzer Stadttheater, Werner Engel den Salomo, Francis Maclennan aus Hamburg und Rudolf Jäger aus Leipzig abwechselnd den Assad. Mit den Ersatzkräften von auswärts konnte man wohl zufrieden sein, zu bedeutenden Leistungen kam es aber nicht. Wundervoll sang Werner Engel, dessen Weggang sehr zu bedauern ist. Eine weitere Einstudierung betraf Gjellerups Drama „Opferfeuer“ mit Gerhard Schjelderups Musik. Sie ist

keine bloße Zugabe, sondern ein wesentlicher Bestandteil des Werkes und schmiegt sich dem Charakter der Handlung vollkommen an. Sie ist frei von grüblerischen Themen und Formen, wozu das Wesen der tiefsinnigen Dichtung leicht verlocken konnte, und von bestrickendem Wohlklang. Orchestersätze, Lieder und Chöre verraten den feinfühligen Musiker, der den Stimmungsgehalt der Verse in Töne umzusetzen verstand. Ferner tauchte nach langer Pause — seit Scheidemantels Weggang nicht gegeben — Neßlers „Trompeter von Säkkingen" wieder auf, dem W. Stägemann den Reiz schmucker Persönlichkeit verlieh; auch sang er mit jenem Wohllaut und der Wärme, ohne die Neßlers Trompeterlieder undenkbar sind. Weiter sei hervorgehoben, daß eines der beliebtesten Mitglieder der Hofoper: Joseph Pauli, sein 25jähriges Bühnenjubiläum feierte. Er sang an seinem Jubiläumsabend den Zsupan (Zigeunerbaron), und die Zuhörer bereiteten dem pflichtgetreuen, sangesfreudigen, von sonniger Heiterkeit und komischen Einfällen erfüllten Künstler einige schöne Stunden. Alle weiteren Mitteilungen bestehen in Personalnotizen. Die wichtigste für unsere Oper ist das Aufgehen eines neuen Gesangssterns. Wir meinen den Tenor Tino Pattiera, einen jungen Dalmatiner, der als Antrittsrolle den Manrico, dann den Radames und als dritte Rolle den Don José in Carmen sang. Seit einigen Jahren hat er in Dresden Gesang studiert und war schon als Schüler der Dresdener Bühne verpflichtet worden. Seine glänzende Stimme, die schöne leichte Höhe wie die wohlklingende Mittellage, das edle Piano wie das kraftvolle Forte, das ungezwungene, natürliche Spiel sind so vielverheißend, daß man dem jungen Künstler, wenn er auf der Bahn des Fortschritts und der Vervollkommnung nicht halt macht, eine bedeutende Zukunft voraussagen kann. Die Oper mußte sich in diesen Wochen vielfach mit Gästen behelfen, wie wir schon oben bei Erwähnung der Saba-Aufführung mitgeteilt haben, aber es mögen noch einige Gastspiele erwähnt sein, um zu zeigen, wie selbst ein so übergroßes Ensemble wie das Dresdner oft nicht ausreicht. Wir hörten Robert Burg als Amonasro und Fliegenden Holländer, Clara Burg aus Wien als Margarete von Valois und Königin der Nacht, Beate Beermann aus Chemnitz als Sophie im Rosenkavalier, Marie Fiedler-Ranzenberg noch als Sieglinde, Angelika Rummel als Fricka und Erda, Julie Stadtegger aus Leipzig als Waltraute usw. Sollte man das für möglich halten, wo Dresden die meisten Partien dreifach besetzen kann? Die Parsifalmusik waren die letzten Klänge, die vor Ferienbeginn im Opernhaus die Musikfreunde zu hören bekamen.

Georg Irrgang

Musikbriefe

Aus Magdeburg

Von Kurt Fischer — Im Mai

Mit einem erhebenden Ausklang, einer Musteraufführung von „Tristan und Isolde", schloß die Spielzeit 1915/16 des Stadttheaters ab. In der Woche vorher wurde eine geschlossene Ringaufführung herausgebracht, sie sowohl wie der „Tristan" allerdings mit hervorragenden auswärtigen Gästen. Nun wird man gewiß einwenden können, daß eine Ringaufführung im ganzen für das führende Theater einer Stadt von annähernd 300000 Einwohnern eigentlich etwas Selbstverständliches sein müßte. Die unglaublichen Verhältnisse aber, in denen sich das Theater nach der Mißwirtschaft zweier Direktionen bis kurz vor Beginn des Krieges befand, ließen derartige Wagnisse überhaupt nicht mehr zu, bis es der vorsichtig wägenden, aber doch zielsicher vorwärtsschreitenden Verwaltungstätigkeit des neuen Direktors Heinrich Vogeler gelang, allmählich Ordnung und freie Bahn für künstlerische Großtaten zu schaffen. So konnte man diese Wagner-Aufführungen gewissermaßen als Muster dafür ansehen, was die Direktion Vogeler will und trotz des Krieges auch zu leisten imstande ist. Wie schon im November v. J. an dieser Stelle dargetan, sind ihr in dem neuen Städtischen Kapellmeister Dr. Rabl und dem Oberspielleiter Theo Raven zwei hervorragende Mithelfer erstanden, die ebenfalls in den Schlußaufführungen Proben ihrer Fähigkeiten ablegten. Der unbestrittene, auch von Publikum und Presse rückhaltlos anerkannte Erfolg war neben den beiden eben Genannten hauptsächlich den Gästen, unter denen die sächsischen Künstler in erster Linie standen, zu danken. Knote (Siegfried und Tristan), Habich (Mime: Rheingold), Rüdiger (Mime: Siegfried), Soomer (Kurwenal), Lattermann (Marke), Ottilie Metzger-Lattermann (Brangäne) und Erika Rüsche-Endorf (Brünnhilde: Walküre) vereinten sich zu glänzenden Triumphen. Ein verklärter Glanz lag überhaupt über den Wagner-Aufführungen, die die Zahl 33 von 131 Opernaufführungen insgesamt erreichten, wozu aber auch gelegentliche Gastspiele von Plaschke, Vogelstrom, Kirchner u. a. namentlich beitrugen.

Wenn anderseits Verdi fast über Gebühr in den Vordergrund trat, so lag dies in erster Linie an den Möglichkeiten einer guten heimischen Besetzung. Beethovens „Fidelio" wurde fünfmal, Mozart mit drei Werken zwölfmal aufgeführt. Eine wirkliche Tat waren Humperdincks „Königskinder", die sich wachsenden Zuspruchs erfreuen konnten und neunmal zur Aufführung gelangten. Marschners „Hans Heiling" fand nicht die Aufmerksamkeit des Publikums, die die gediegene Aufführung von Rechts wegen verdient hätte. Die Vorbereitungen zu Schillings „Mona Lisa" mußten unterbleiben, da das Generalkommando des IV. Armeekorps die Aufführung verbot (!). Was sonst noch gegeben wurde, bewegte sich nicht weit ab von den sonst üblichen und schon ziemlich ausgetretenen Pfaden der „Repertoire"-Opern. Zieht man aber die Schlußbilanz, so darf man wohl sagen, daß in Anbetracht der zahlreichen künstlerischen als auch namentlich technischen Schwierigkeiten — so besonders im Orchester — die Direktion Vogeler mit der Spielzeit 1915/16, wenn auch noch kein künstlerisches Reifezeugnis, so doch aber bestimmt einen Gesellenbrief erworben hat, der gute Aussichten für die kommende Zeit verspricht. Sind erst einmal des Krieges Hemmnisse vorbei, so können in ein bis zwei Jahren wieder die höchsten Anforderungen an unsere Bühne gestellt werden.

Das Konzertleben stagnierte fast ganz. Wenn es zunächst den Anschein gehabt hatte, als ob im vergangenen Winter mehr Solistenkonzerte veranstaltet werden würden als im ersten Kriegswinter, so schlief doch die Konzerttätigkeit bereits im November fast ein. Das Rückgrat bildeten nach wie vor die Sinfoniekonzerte des Städtischen Orchesters, denen Dr. Rabl seinen Geist aufzuprägen verstand. Die Schwierigkeiten, Ersatz- und Füllmusiker zu erhalten, brachten es von selbst mit sich, daß über Beethoven nur selten hinausgegangen werden konnte. Seine Sinfonien 3, 4, 5 und 8 waren denn auch die Basis, auf der sich Schumann Nr. 2, die unvollendete Schuberts, Brahms Nr. 4 und Tschaikowsky Nr. 6 aufbauten. Auf große Orchester blieben die Straußschen sinfonischen Dichtungen „Don Juan" und „Tod und Verklärung", Liszts „Nächtlicher Zug" und „Tanz in der Schänke", ferner die „Waldwanderung" von Leo Blech und „Aus ernster Zeit" von Weingartner beschränkt. Mit Ernst v. Possart wurde Schillings-Wildenbruchs „Hexenlied" aufgeführt. Ein Wagnis, aber ein gelungenes, war die 9. Sinfonie mit Kriegschören, deren Wiedergabe, bei mancherlei Ausstellungen und Bedenken, doch erraten ließ, wessen Aus- und Aufbauen das Konzertleben unter Rabls Leitung noch fähig ist. Jedenfalls ist, da er jetzt auf drei Jahre angestellt ist und er auch von seiten der städtischen Körperschaften willige Gefolgschaft findet, eine gesunde Entwicklung dieser Seite des Magdeburger Musiklebens gewährleistet.

Was sich sonst noch ereignete, hat lediglich für den Lokalchronisten Wert. Eine Ausnahme sei aber gemacht zugunsten der tapferen Tonkünstlervereinigung mit ihrem Führer

Prof. Kauffmann. Sie hat, als die Pflege der Kammermusik in den beiden Kriegswintern völlig brachlag, getreu ihrem Programm die klassischen und modernen Meister gepflegt und unbekümmert um finanzielle Schwierigkeiten durchgehalten und den Freunden der Kammermusik manche Stunde erhabener Weihe bereitet. Dies auch an dieser Stelle festzuhalten, ist dem Berichterstatter eine liebe Pflicht.

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett Anfang Juni

Außer bei einem Sinfoniekonzert im Orchesterverein, welches als Hauptnummer die „Vierte" von Bruckner brachte, hat das philharmonische Orchester seine größte Betätigung in den 30 Volkskonzerten gefunden, in denen es unter seinem verdienstvollen Leiter, Kapellmeister Wilhelm Bruch, sehr Ersprießliches zum Wohle der Volksbildung auf musikalischem Gebiete geleistet hat. Nicht weniger als 156 verschiedene Stücke, und zwar von nur deutschen und österreichischen Komponisten, darunter auch die mächtige Faust-Sinfonie von Liszt, kamen zum Vortrage. Neu für Nürnberg waren die packende und geschickt instrumentierte sinfonische Dichtung „Lucifer" von A. Noelte (München) und eine entzückende Ouvertüre zu „Ilse" von C. Rorich (Nürnberg). Als Solisten glänzten in diesen Volkskonzerten der aus dem Vollen schöpfende Münchener Pianist Ed. Hughes, dann die früheren Opernsängerinnen Koboth und Orth-Kaiser sowie die Mitglieder des hiesigen Stadttheaters: Bassist Biehler und Tenorist Schwalb. Neben mancher mittelmäßigen und sogar unzureichenden Leistung, die bei den Versuchen ersten Auftretens unterlaufen, haben sich als vielversprechende hiesige Talente die Sängerinnen Löhlein-Rösicke, Reittinger und die Pianistinnen Stromberger und Leykam, ferner aus München die Sopranistinnen Friedheim und Zimmermann und der Klavierspieler Staab erwiesen. Ein eherner Anschlag und straffe Rhythmik traten in dem klaren Spiel des Klaviervirtuosen Malata (Köln) zutage. In einem zum Besten W. Bruchs veranstalteten Wagner-Liszt-Abend bewährte sich sein Sohn Hans wieder als weitvorgeschrittener Klavierkünstler, während sich seine Tochter Martha als stimmbegabte Sängerin mit sehr deutlicher Textaussprache entpuppte.

Recht zahlreich waren trotz der Kriegszeit die Solistenkonzerte. Das Beste boten Teresa Carreno, eine Königin in der Beherrschung des Flügels, mit Beethovens unsterblichem Esdur-Konzert, dann der stimmgewaltige Bariton Feinhals mit Balladen und Liedern und der glanzvolle Tenor Slezak, der neben verschiedenen Liedern und Opernfragmenten einmal wieder den schönen Beethovenschen Liederkreis „An die ferne Geliebte" zu Ehren brachte. An fremden Gästen erschienen noch aus Hamburg Ottilie Metzger, Heinrich Hensel und Theodor Lattermann, welche sämtlich durch ihre mächtigen und glänzenden Stimmittel entzückten. Daß diese Künstler aber Fragmente aus Wagnerschen Werken zur Klavierbegleitung sangen, ist wie ein von Alex. Dillmann (Klavier) aus München mit Beihilfe von Robert Hutt (Frankfurt) und Max Krauß (München) veranstalteter Parsifal-Abend als wenig den künstlerischen Absichten Rich. Wagners entsprechend abzulehnen. Für derartige Wagner-Konzerte mit Klavier ist hier, wo in jeder Spielzeit sämtliche Wagner-Dramen im Stadttheater aufgeführt werden und das gute philharmonische Orchester zur Verfügung steht, keinerlei Bedürfnis. Neben dem regelmäßig wiederkehrenden Lautensänger R. Kothe besuchte uns auch L. Wüllner, der diesmal jedoch nicht als Sänger, sondern als Rezitator durch seine überwältigende Vortragskunst, besonders mit Schillers „Kraniche des Ibykus" die Zuhörer begeisterte. Clara Bauroff und Joachim v. Seewitz verstanden an zwei Abenden mit der charakteristischen Ausdeutung verschiedener Kompositionen durch Mimik und Tanz zu fesseln; zwischen den Tanzstücken bot Berta Manz (München) Liedervorträge.

Sehr regsam betätigten sich unsere einheimischen musikalischen Kräfte: Vereine und Solisten. Das feinfühlende Künstlertum des Kgl. Musikdirektors C. Hirsch offenbarte sich schon in der Auswahl der Stücke für die Programme der beiden Abende, an denen sein Privatchor wieder mit vollendeten Gesangsleistungen vor die Öffentlichkeit trat. Zierlich wie kostbare Filigrangebilde waren die prächtigen 4- bis 7 stimmigen Madrigale aus alter und ähnliche Gesänge aus neuerer Zeit ausgearbeitet, während im zweiten Konzerte entzückende Schätze aus C. Löwes fast vergessenen Chorgesängen gehoben wurden. Daneben erstand Palestrinas 3. Lektion des Charsamstags in demselben Glanze wie die moderne 16 stimmige Komposition des 46. Psalms von Hans Kößler, zu welch letzterer allerdings der Chor hätte numerisch größer sein dürfen. In diesen Vorführungen lernte man außerdem noch Rose Orth-Kaiser (Nürnberg) als Sängerin von bester Schulung mit voluminösem, sonorem Organ und seelenvollem Vortrag, sowie Maria v. Stubenrauch-Kraus (München) als gewandte Geigerin von bedeutender Musikalität kennen.

Auch der Lehrergesangverein gab 2 Konzerte. Seinem Dirigenten August Scharrer lag Mozarts herrliches „Requiem", das ungemein großzügig und fein schattiert zu Gehör gebracht wurde, entschieden besser als die Kantate „Wachet auf", bei welcher der monumentale Stil Bachs nicht ganz getroffen war. Der Chor leistete aufs neue Vorzügliches und wurde durch das hinsichtlich Ausgeglichenheit ideal zusammenklingende Münchner Quartett von Anna Kämpfert, Adrianne und Felix v. Kraus und Matth. Römer eindrucksvoll unterstützt.

Zu einem großen Kunstgenusse erhob sich die Aufführung des Händelschen Oratoriums „Jephta" in der Stephanischen Bearbeitung seitens des Vereins für klassischen Chorgesang, der seinen Männerchor wiederum durch den Nürnberger Männergesangverein verstärkt hatte. Der verdienstvolle Leiter Hans Dorner wußte Chor und Orchester zu höchster Begeisterung anzufachen, so daß die sorgfältigst einstudierte Aufführung mit den trefflichen Solisten: Elisabeth Ohlhoff, Martha Stapelfeld und Bruno Bergmann aus Berlin und dem Tenoristen Emil Finks aus Leipzig nebst Martha Liebel von hier einen glänzenden Verlauf nahm.

Schätze aus Truhen, die der Mehrheit nicht zugänglich sind, hob die Nürnberger Vereinigung für alte Musik, indem sich die ausgezeichnete Cembalokünstlerin Gabriele v. Lottner mit der einen äußerst markigen und dabei seelenvollen Ton besitzenden Geigerin Berta Fink-Zollitsch sowie den Herren Wilh. Böck (Cello) und Herm. Raschke (Flöte) vereinigte, um eine Reihe alter Soli und Kammermusikstücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorzutragen. Es liegt ein ganz eigenartiger Zauber in dem Zusammenklang des Cembalos mit den Streichinstrumenten, namentlich dem Cello.

In den zwei Veranstaltungen der Konzertgruppe Nürnberg erwarben sich Verdienste: die auf hoher künstlerischer Stufe stehende Pianistin Maria Kahl-Decker mit der temperamentvollen Wiedergabe von Werken Bachs, Haydns, Beethovens und Schumanns, dann die in unermüdlicher Schaffensfreude stets Bedeutendes spendende Gabr. v. Lottner, welche mit Wilh. Böck je eine Cellosonate von Beethoven und Brahms erschöpfend ausdeutete, ferner mit Gesängen von Brahms Irma Koboth, deren glockenhelles Organ namentlich Liedern voll Anmut und Innigkeit sehr zustatten kommt, und Udo Hußla, in dessen Gesangsdarbietungen man stets etwas Eigenes erhoffen darf.

Unser tüchtiges Horváth-Quartett der Herren Horváth, Staab, Wigner und Uebelhack brachte ein von Georg Blum (Nürnberg) reizend komponiertes Pastorale mit 5 Variationen zur Erstaufführung. Neben Schuberts liebenswürdigem Amoll-Streichquartett erstand unter Mitwirkung von Maria Kahl-Decker das Gmoll-Klavierquartett von Brahms in majestätischer Größe.

Ein Lieder- und Duettenabend, den unser geschätzter Bariton vom Stadttheater Heinrich Schlusnus mit Frau veranstaltete, zeigte, daß der treffliche Bühnensänger sich auch auf dem

Konzertpodium musikalisch vollkommen heimisch fühlt. Der warme, ruhige Ton, der ihn auszeichnet, ist freilich dem ebenfalls wohlgeschulten Organ seiner Gattin Helene nicht eigen. Wenig befriedigen konnte ein Liederabend von Otto Wirthmann, dessen Singweise noch sehr der Kultur bedarf. Dagegen führte sich Otto Weßbacher (Karlsruhe) mit Liedern von Schubert und recht ungleichwertigen Gesängen des jugendlichen Komponisten Hellmut Kellermann vorteilhaft ein. Von den Lehrkräften der hiesigen Musikschule beherrscht der Pianist Georg Krug sein Instrument mit anerkennenswerter Sicherheit und Kraft, die musikalisch feiner empfindende Natur aber besitzt Lina Sprenger, der besonders Chopin gut liegt. Der Tongebung des Geigers Albert Kaspar haftet in bewegten Sätzen noch recht viel grob Stoffliches an. Von besonderem Interesse waren die Vorträge Prof. Arthur Schreibers (Würzburg) auf einer klangvollen Viola alta. Frieda Münnich-Prößl gab einen wohlgelungenen Abend für Laute in mehrfacher Besetzung.

Aus Wiesbaden

Von Prof. Otto Dorn — Ende Mai

Die zweite Hälfte unserer Opernspielzeit stand fast gänzlich unter dem Zeichen des Gastspiels. Teils galt es die Neubildung des Personals — teils das Vergnügen des Publikums. In ersterer Hinsicht wurde bisher noch nichts Nennenswertes erreicht; in letzter Hinsicht hatten Erfolg: Barbara Kemp (aus Berlin) als Aida, Salome und Mona Lisa; Jadlowker (aus Berlin) als Lohengrin; Frau Leffler-Burkard und Herr Grüning (aus Berlin) in „Tristan und Isolde" usw. Ein einziges Ereignis: die erste Aufführung von P. Cornelius' „Barbier von Bagdad"! Es war eine Freude, in der Zeit des brutalsten Opernverismus eine so frisch und „modern" angehauchte Musik zu hören, welche jede kraß aufgetragene Sinnlichkeit oder gar Perversität weit von sich weist. Die blühende Melodik, der zartinnige Empfindungsausdruck, Witz und Humor, kurz die gesamte feinkünstlerische Gestaltung haben allgemein überrascht und viele entzückt. Herr Bohnen (aus Berlin) schuf mit der Hauptpartie eine Figur von lebensvoller Kraft und Wirklichkeit. Auch die übrigen Partien waren gut besetzt. Herr Bother hatte die Oper mit Liebe und Verständnis einstudiert.

Der zweite Teil unsrer Wiesbadener Musiksaison setzte mit einem glänzenden Fortissimo ein: die „Alpensinfonie" von Rich. Strauß war die große Sensation des achten Kurhauskonzerts. Die Erwartungen waren natürlich auch hier aufs höchste gespannt. Über das Werk ist schon genug geschrieben: daß der Born der eigentlichen Erfindung nicht so ursprünglich sprudelt wie ehedem bei Strauß, und daß daher diesmal viel — gepumpt werden mußte, blieb auch hier nicht verborgen; immerhin gehört doch das Werk zu den gefälligsten und — an Hand eines musikalischen Bädekers — eingänglichsten Emanationen des berühmten Tondichters. Zumal wenn noch ein so bewährter Führer wie unser jugendlich begeisterter Musikdirektor Karl Schuricht die Wege weist! Der glänzenden Ausführung galt der Beifall des Publikums in erster Reihe. In demonstrativer Weise wurde am gleichen Abend Beethovens Es dur-Klavierkonzert begrüßt, das Frau Carreño spielte — wie nur sie es spielen kann! Der Aufstieg zu so reinen Kunsthöhen, wie sie hier die Meisterin mit dem Meisterwerk erreichte, mußte wohl mächtiger bewegen als die, wenn auch noch so interessanten Kletterpartien in der neuen Straußschen Alpenwelt! Im neunten Konzert sang Ottilie Metzger einen stark von Strauß beeinflußten Liederzyklus „Gespräche mit dem Tod" von P. v. Klenau. Richard Wagner hat einmal von der „niederträchtigen Gemütlichkeit" der ältern Kapellmeistermusik gesprochen: heut könnte er die „niederträchtige Ungemütlichkeit" der modernen Kapellmeistermusik geißeln. Auch die Klenauschen Lieder sind nicht für, sondern wider die Singstimme komponiert: es ist, als würde der Text gar nicht mehr gesungen, sondern nur noch ausgerufen. Die Instrumentalpartie ist überreich an ausgeklügelten tonmalerischen Details und von effektvollem Orchesterkolorit. Vieles reizt die Phantasie an, kein Ton dringt tiefer zu Herzen. An den Hervorrufen, mit denen Frau Metzger für ihre anstrengenden Bemühungen belohnt wurde, durfte auch der Komponist teilnehmen, welcher das Orchester selbst dirigierte. Wahre Beifallsstürme aber für die Sängerin nach Bruchs „Achilleus"-Arie und für die Kapelle nach Dvoràks „Rhapsodie" (D dur)! Im zehnten Konzert wurde Slezàk gefeiert. Schuricht brachte als Novität eine „Bizet-Suite" von Karg-Elert: es ist die effektvolle Orchestrierung einer Klaviersuite von Bizet: fünf reizende Stückchen in „Carmen"-Stimmung. Mit einem Vorspiel „Heldenklage" von Bernh. Scholz wurde das elfte Konzert eröffnet: eine Art Trauermarsch, in gemessenen rhythmischen Linien dahinziehend, einfach und schlicht, ernst und ehern, wie es sich für „unsre" Helden schickt. Interessant war die Bekanntschaft mit einer „Sinfonie C dur" von F Schubert: es handelt sich um das bekannte „Grand Duo zu vier Händen", welches Jos. Joachim sehr fein und stilgerecht für Orchester bearbeitete. Das letzte Konzert wurde dann in besonders feierlicher Weise begangen: man spielte die neunte Sinfonie von Beethoven, und zuvor brachte der Chor das „Sanctus" aus der Bachschen H moll-Messe zu Gehör. Auch hier überall hielt Herr Schuricht das Ensemble fest und sicher in der Hand und dirigierte mit einer warmen Begeisterung, die sich unwillkürlich wie den Ausführenden so auch den Zuhörern mitteilte. Diesen feststehenden großen Kurhauskonzerten ließ man diesmal noch drei Kammerkonzerte folgen, die sich ebenfalls allgemeinen Zuspruchs und besten Erfolges rühmen durften. Es kamen an diesen Abenden außer bekannten Werken der Chor- und Kammermusik auch unbekannte Kompositionen aus ältern Musikepochen zur Aufführung. Wer hatte schon einmal etwas von Val. Herbing gehört, der von 1735 bis 1766 lebte und in Magdeburg als Domorganist wirkte? Herbings „Satiren" für Gesang mit Klavierbegleitung bekunden einen wahrhaft glänzenden Humor: es sind zwei Kantaten auf Texte von Gellert komponiert (darunter das bekannte „Der Hecht ist blau"); diese „Satiren", zwischen Rezitativ und Arioso wechselnd, mit allerliebstem Rokokozierat in der Singstimme sind in ihrer witzigen Anlage voll Leben und Laune und hatten — von Frau A. Kaempfert gesungen — glänzenden Erfolg. Gleicherweise zwei in ihrer Frische und Schalkhaftigkeit höchst wirksame Vokalquartette von Haydn, darunter die so besonders lustige „Beredsamkeit", die zwar ein Ende, aber keinen Schluß hat, da die erst so beredsamen Weintrinker beim Anblick des Wassers — vorzeitig verstummen ... Im zweiten Kammerkonzert kamen sehr anregsame Violinwerke von Joh. Schobert (1720—1768) zu Gehör, und im letzten Konzert zwei tief ergreifende Motetten von Heinr. Schütz (denen man ihre 100 Jahre vor Bach nicht glauben möchte) und ein famoses „Concerto grosso" für zwei Trompetenchöre, Holzbläserchor, geteiltes Streichorchester und zwei Klaviere von Gottfr. Stölzel (1690—1749): lauter angenehme neue Bekanntschaften im Konzertsaal!

In den beiden letzten Sinfoniekonzerten der Hofkapelle brachte Mannstädt außer Dvoràks „Hussitzka"-Ouvertüre, die lebhaft ansprach, nur bewährte Glanznummern des Orchesterrepertoires — stets in vortrefflicher Wiedergabe — zu Gehör. Solistisch wirkten: Emil Sauer, der Chopins E moll-Konzert in berückendem Klangzauber erstrahlen ließ, und Frau Schauenstein-Burger (aus Graz), die Schumanns Klavierkonzert recht sorgfältig, wenn auch noch etwas zimperlich anfaßte. Großen Beifall fand Wildenbruchs „Hexenlied" (vom Hofschauspieler Zollin gesprochen) mit der von der Kapelle glanzvoll durchgeführten Schillingsschen Orchesterbegleitung.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" spielte das Berliner „Klingler"-Quartett auch in neuer Zusammensetzung mit dem alten meisterlichen Gelingen; glänzend

führte sich das „Berliner Trio" (Grünfeld, Dessau, Mayer-Mahr) hier ein —: drei Herzen und ein Schlag! und nachhaltige Eindrücke hinterließen die Vorträge des Geigers Adolf Busch und der Altistin Hofmann-Onègin — zwei Künstlerseelen ohne Furcht und Tadel. Unser einheimisches „Lindner-Quartett", unter Führung des Kammervirtuosen E. Lindner von der Hofkapelle, erfreute durch den trefflichen Vortrag Brahmsscher Kammermusik. Und zum Besten der Kriegswohltätigkeit hallt es noch bis zur Stunde in allen unsern Konzertsälen von Sang und Klang wider!

Rundschau

Noten am Rande

Zum Kapitel Kunst und Geschäft. Auf dem für Bücher freilich noch ungewöhnlichen Wege der Rundfrage setzte sich der Kapellmeister und Musikschriftsteller Hugo Tomicich vor einer Reihe von Jahren instand, ohne große eigene Mühe gleich zwei Bücher herauszugeben: „Welches Werk Richard Wagners halten Sie für das beste?" und „Von welchem Werke R. Wagners fühlen Sie sich am meisten angezogen?" Die meisten der bekannteren Musiker und Musikschriftsteller, die darauf antworteten, taten das in der Weise, wie das jedenfalls in den müßigen Fragen gemeint war: kürzer oder länger ihr Urteil auseinandersetzend — im Grunde eine an sich äußerst gleichgültige Sache. Die Antworten nur einzelner Beiträger des mir vorliegenden ersten Bändchens waren von der tiefer eindringenden Art, daß es sich überhaupt lohnte, sie kennen zu lernen. Jedenfalls war um eines erhofften Geschäftes willen viel Papier unnötigerweise bedruckt worden. Aber das Geschäft stellte sich anscheinend nicht ein; denn kürzlich machten die gedruckten Antworten ihrerseits ihre Rundreise: Der Herausgeber läßt nach dem Muster von Fabrikanten, die an Privatleute unaufgefordert allerhand Jahrmarktware verschicken, die Restauflage seines äußerst überflüssigen, bei Carlo Schmidl in Triest „verlegten" Buches mit der Aufforderung hinausgehen, ihm den Betrag eines „Ausnahmepreises" zu senden oder es zurückzuschicken. (Nebenbei: Es dürfte sich dabei um den bekannten verschleierten Selbstverlag handeln, da der Herausgeber andernfalls schwerlich in den Besitz der Restauflage gekommen wäre.) Ich vermute, die meisten Empfänger des Buches werden es gleich mir halten: es, da kein Rückporto beilag, aufbewahren und zur Abholung bereithalten. Von diesem Geschäftsverfahren hier nur den Tatsachenbericht. Daß dabei auch der Buchhandel umgangen wird, sei nur nebenher erwähnt. Was würde wohl die Käuferwelt dazu sagen, wenn der Buchhandel, dem man es noch am wenigsten verargen könnte, derartige Geschäfte unternähme? Jedenfalls ist eine derartige Handlungsweise ein vielseitiges Beispiel dafür, wie man mit der Kunst — wenn davon hier noch gesprochen werden darf — kein Geschäft machen soll. M. U.

Kreuz und Quer

Berlin. Karl Klinglers Streichquartett begab sich zu einer Reihe von Kammermusikkonzerten, die das Militär in den Städten des Okkupationsgebietes im Westen veranstaltet.

— Zu der Forderung des Deutschen Orchesterbundes, daß die Musikerlehrlinge Fortbildungsschulen besuchen sollten (siehe Heft 24 unseres Blattes), wird uns aus Berlin geschrieben: „In Berlin müssen alle Musikerlehrlinge und alle jungen Leute, die fortbildungsschulpflichtig sind und Musik studieren, anstatt der gewöhnlichen Fortbildungsschule eine städtische Fachschule besuchen, für die Schulpflicht vom 14. bis 17. Lebensjahre besteht. Dort werden sie außer in Deutsch, Rechnen, Bürgerkunde und ähnlichen Fächern vornehmlich in praktischer Harmonie- und Formenlehre, Instrumentenkunde und Musikgeschichte unterrichtet".

— Frau Berta Kirchhoff-Gardini, die letzthin oft als Konzertsängerin gehört wurde, trat als Koloratursängerin in den Verband der Charlottenburger Deutschen Oper ein.

— Das Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv ist von München nach Berlin-Charlottenburg (Bismarckstraße 38) übergesiedelt. Es enthält gegenwärtig rund eine Million Zeitungausschnitte (Feuilletons, biographisches Material, Opern-, Operetten-, Konzertreferate usw.) von 1774 bis in die jüngste Zeit und ermöglicht dem Suchenden die schnellste Auffindung des einschlägigen Materiales. Direktor ist Otto Keller, K. K. Landesrat a. D. und Musikschriftsteller, durch den die Benutzungsbedingungen zu erfahren sind.

Dresden. Nachdem die diesjährige Vertreterversammlung der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger den Antrag Schambach angenommen hatte, die Mitwirkung bei Wohltätigkeitsveranstaltungen einheitlich für ganz Deutschland im Sinne der Dresdner Beschlüsse zu regeln, mußten die neuen Satzungen festgestellt werden. Dies ist nach vorbereitenden Sitzungen in Berlin kürzlich in einer Vollversammlung in Blasewitz bei Dresden geschehen. Beteiligt waren das Präsidium der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands und der Vorstand des Dresdner Wirtschaftlichen Verbandes konzertierender Künstler. Die einstimmig angenommenen Bestimmungen werden an sämtliche Bühnen und Orchester Deutschlands versandt und die damit verbürgte Durchführung der Dresdner Bestimmungen wird sicherlich wesentlich dazu beitragen, die wirtschaftliche Lage der darstellenden und konzertierenden Künstler Deutschlands zu fördern. Erwähnt sei noch, daß der hiesige Verband in seinem Namen das Fremdwort konzertierender durch das Wort vortragender ersetzt hat und sich also in Zukunft Wirtschaftlicher Verband vortragender Künstler (W. V. V. K.), Sitz Dresden, nennen wird. Durch die Bezeichnung vortragender Künstler soll auch deutlicher, als das bisher der Fall war, ausgedrückt werden, daß dem Verband nicht nur Tonkünstler und Sänger, sondern auch Schauspieler und Rezitatoren angehören.

Wien. Die Wiener Hofoper hat die Damen Melitta Heim (Frankfurt a. M.), Charlotte Dahmann (München) und die Herren Schmieter (Kassel), Fischer (Mannheim), Hochheim (Breslau), Binder (München) verpflichtet. Walter Soomer (Leipzig) wird im Herbst auf Anstellung spielen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 27

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 6. Juli 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Kunstkritik

Von **Otto R. Hübner**

Es kann kein Zweifel bestehen, daß neben den Fachleuten auch den gebildeten Laien ein gutes Recht zur Beurteilung von Leistungen zukommt, denen sie als „Nichtberufene" gegenübertreten. Dieses innerliche Recht wird in vielen Fällen sogar zu einer öffentlichen Pflicht, z. B. bei unserer Volksvertretung oder bei den Laiengerichten. Und wenn sich gegen deren Geltung zumal viele Juristen wenden, so erhellt dieser Streit zwischen dem gelernten Richter — der sein Amt als Beruf betreibt und das Richten daher „versteht" — gegenüber dem Gelegenheitsrichter — der sein Urteil bloß „nach Gefallen" einrichtet — recht deutlich, worauf auch der Gegensatz zwischen dem „berufenen" und dem „unberufenen" Kritiker beruht: Der letztere nämlich richtet aus Instinkt und erfühlt sein Urteil, während den ersteren sein Intellekt leitet, mit dem er denkend urteilt. Oder mit andern Worten: der Laie urteilt unbewußt-persönlich (subjektiv) aus seinem Gemüte heraus; der Fachmann dagegen bewußt-unpersönlich (objektiv) mit dem Verstande.

So sollte, wenigstens der Theorie nach, jede Kritik entweder-oder beschaffen sein. Wie sieht es aber in der Praxis damit wirklich aus? Bekanntlich wenig befriedigend, denn subjektive und objektive Urteile fluten überall durcheinander.

Es kann hier natürlich nur von der öffentlichen Kunstkritik die Rede sein, einem vielumstrittenen Geistesgebiete, dessen Grenzen zu bestimmen schon manchen verlockt hat; welches Beginnen aber, zumal für den Künstler, nicht ungefährlich und sehr schwierig ist. Denn jeder echte Künstler urteilt parteiisch-subjektiv, da er von Natur Individualist ist. Ihm gegenüber steht der Kunstgelehrte, dessen Aufgabe es ist, möglichst unparteiisch-objektiv zu urteilen, da er Generalist bleiben muß.

Danach wäre der Gelehrte also auch der beste Kritiker? Ganz gewiß nicht jeder Kunstgelehrte; sondern derjenige nur, der zugleich die betreffende Kunst wenigstens als ernster Dilettant betreibt und so ihr Wesen nicht bloß denkend, sondern auch einfühlend erfaßt. Jeder rechte Kunstliebhaber tut das ja sehr eifrig — eben aus wahrer, unberechnender Liebe — und erreicht dadurch gewöhnlich eine viel freiere Höhe des Urteils als der „Kunst-Ehemann", der seiner Lebensgefährtin von Berufs wegen viel zu nahe steht, um sie noch unbefangen betrachten zu können.

Das Vorrecht des kunstgebildeten Gelehrten, vor dem eigentlichen Künstler als besserer Kritiker zu gelten, ist jetzt so anerkannt, daß er in der Tat überall als öffentlicher Kunstrichter auftritt. Alle bedeutenden Zeitungen stellen daher nur solche noch als Kritiker an, und der kritisierende Künstler verschwindet immer mehr aus der Tagespresse. Dafür öffnen aber die Fachblätter ihre Spalten allen schreibgewandten Kunstjüngern; und dort ist einem jeden von der Tageskritik getroffenen Künstler die Möglichkeit geboten, sich zu verteidigen, wie auch u. a. den Beistand seiner Kunstgenossen anzurufen.

So müßte es wenigstens sein; und alle Kunstfachblätter sollten die hohe Aufgabe: eine gerechte Würdigung ernster Kunstdarbietungen in der Öffentlichkeit zu verlangen, stets voranstellen. Ein Zusammenschluß solcher Zeitschriften wäre zu diesem Zwecke sehr geboten! Denn es ist kein Zweifel, daß in manchen Tagesblättern da und dort die Kritik noch versagt. Wie viele unbedeutende Nebenrezensenten z. B. erheben, an Stelle der überanstrengten Hauptkritiker — zumal in größeren Städten — noch ihre unberufene Stimme! Unberufen, da ihr Kunsturteil weder durch Gelehrsamkeit noch durch wahre Kunstbildung oder durch Erfahrung gerechtfertigt ist. Solche Aushilfskritiker sollten sich mit Referaten begnügen, d. h. Kunstberichte bringen, nicht Kunsturteile abgeben.

Wenn diese zumeist jüngeren Referenten die Urteile des sogenannten Publikums kennen zu lernen suchten, so würden sie durch deren zusammengefaßte Wiedergabe der Kunst oft viel besser dienen als durch ihre subjektiven Ansichten. Denn es liegt, trotz und alledem, eine tiefe Wahrheit in dem Satze: Volkesstimme ist Gottesstimme! Spricht damit nicht das Leben selbst durch unsern Instinkt sein bedeutsames Wort? und nennen wir daher nicht mit Recht diese innere Stimme auch unser Gewissen: weil sie unser bestes Wissen kundgibt!

Wenn wir aber diesen lebendigen Berater, unseren gesunden Instinkt, durch Nachdenken zur bewußten Vernunft (ratio) erhöhen, dann bildet sich durch solche innige Verbindung menschlicher Gemüts- und Verstandeskraft in uns die Weisheit einer gerechten Einsicht heraus, die wir alle zu erlangen suchen sollten. Denn sie allein kann, gerecht abwägend und dann entscheidend, als höchster Richter und Berater nur gelten — im Leben wie in der Kunst. Diese hohe Vernunft ist es daher, die jeden Kritiker erst zum wahren Kunstrichter macht.

So solltet, ihr Referenten, Rezensenten und Kritiker, die ihr so oft über wohlgemeinte Kunstleistungen den Stab brecht und damit das Wohl oder Wehe mancher Künstler entscheidet, stets weise überlegend urteilen; ihr solltet zum mindesten alles ehrliche Kunststreben anerkennen, über noch unvollkommene Darbietungen aber milde richten, wenigstens, soweit sie ernsthaftes Wollen verraten und von künstlerischer Eigenart zeugen; denn diese ist ja das Bedeutsame in der Kunst. Den Virtuosen zu schmeicheln, solltet ihr unbedingt vermeiden. Hier tut ja die Menge schon mehr als genug.

Und darum solltet auch ihr Kunstfreunde und Laien nie vergessen, daß ihr zwar ein Recht zu urteilen besitzt, daß euch jedoch dadurch die Pflicht erwächst, eure Beifallsgaben nicht ohne Überlegung zu verteilen. Sucht also jede Vorführung nach ihrem inneren Werte zu erfassen und laßt euch nicht durch äußeren Schein verblenden. Über Kunstwerke aber, die eurem Wesen fremd sind und in die ihr euch nicht einfühlen könnt, sagt ruhig: sie gefallen mir nicht, oder: ich verstehe sie nicht. Das Warum zu entscheiden, vermag nur der Kunstverstand, nicht das Gemüt, da ersterer die Form, letzteres den Inhalt betrachtet; ein gerechtes Urteil aber fällen beide nur vereint durch Kunstvernunft.

Sich beim Entscheiden stets weise bescheiden
mildert oft Leiden und fördert wohl Freuden.



Die Wiener Hofoper im Spieljahre 1915—1916

Von Prof. Dr. **Theodor Helm**

Unsere Hofoper ist am 20. Juni auf zwei Monate geschlossen worden und es wurde aus diesem Anlaß wie alljährlich in den Zeitungen (nach den offiziellen Angaben der Direktion) ein Rückblick auf die abgelaufene Spielzeit veröffentlicht. Diese konnte sich im Verhältnis zum Vorjahre schon erfreulicherweise mehr normal gestalten, indem vom 1. Januar 1916 an fast täglich gespielt wurde.

An im ganzen 235 Spielabenden und zwei sogen. „Matinéen" (hierfür fand man noch immer nicht das entsprechende, schlagendkurze deutsche Wort!) wurden 57 verschiedene Opernwerke und 12 verschiedene Balletts aufgeführt. An „Neuheiten" gab es da nur: „Mona Lisa" von Max Schillings, „Gemma", Tanzpoem vom Grafen Géza Zichy und als am meisten zugkräftig die beiden von mir ausführlich besprochenen Einakter von Erich W. Korngold: „Violanta" und „Der Ring des Polykrates", ersterer wohl hauptsächlich wegen der glänzenden Verkörperung der Titelrolle durch Frau Seritza entschieden bevorzugt; übrigens beide zusammen — auch vor den Ferien die Schlußvorstellung bildend — in zahlreichen Wiederholungen stets ein volles Haus machend.

Neu einstudiert wurde: „Der Liebestrank" von Donizetti, „Martha" von Flotow, „Alkeste" von Gluck (meiner Meinung die künstlerisch wertvollste und hoffentlich auch länger vorhaltende Bereicherung des Spielplanes!) und „Der Waffenschmied" von Lortzing (wohl mehr in den bescheidenen Räumen der Volksoper wirkend).

Die den feindlichen Staaten angehörigen lebenden Komponisten waren, wie im Vorjahr, vom Spielplan ausgeschlossen. (In Budapest soll man diesbezüglich, namentlich was Puccini anbelangt, toleranter gewesen sein.)

Den Spielplan beherrschten vor allem die deutschen Meister Wagner und Mozart. Von Wagner wurden nach vielen früheren Wiederholungen zum „glänzenden Abschluß" der ganzen Spielzeit vor den Ferien noch einmal in streng chronologischer Folge alle jetzt auf den Bühnen heimischen Werke von „Rienzi" bis „Parsifal" vorgeführt. Der Held dieses großartigen Zyklus wäre unbedingt der schon aus seinen prächtigen Leistungen im Konzertsaal hier außerordentlich beliebt gewordene Münchener Baß-Bariton Paul Bender gewesen, wenn er nicht nach den „Meistersingern" sein im „Holländer" mit geradezu sensationellem Erfolge eröffnetes Wagner-Gastspiel wegen einer nicht weichen wollenden tückischen Heiserkeit hätte abbrechen müssen. So kam man um seinen mit so viel Spannung erwarteten „Wotan" in den drei ersten Nibelungen-Dramen, welchen ein seit kurzem neu engagierter Sänger H. Moest, obwohl auch eine ganz tüchtige Kraft, doch nicht völlig ersetzen konnte. Benders hochdramatisch-finsterer Hagen in der „Götterdämmerung" war speziell mir von einer Vorstellung, die ich 1912 im Münchener Prinzregenten-Theater mitmachte, im allerbesten Andenken, er beherrschte damals trotz Edith Walkers Brünnhilde und Knotes Siegfried völlig den furchtbar aufregenden zweiten Akt und hätte in demselben in Wien gewiß nicht minder seinen Mann gestellt. Nun, man wird sich ja bei uns später selbst davon überzeugen können, da Bender vom März 1917 an an die Wiener Hofoper engagiert wurde.

Auch von den vielen anderen Gastspielen, mit welchen es Direktor Gregor zur Entlastung des durch die Kriegsverhältnisse immer mehr eingeschränkten heimischen Personals wagen zu müssen glaubte, haben einige zu Engagements geführt. So werden wir schon vom 1. September an vier neue „ständige" Tenore haben: Paul Hochheim vom Stadttheater in Breslau, Bela Környei von der Köngl. Ungar. Oper in Budapest, Georg Schmieter vom Hoftheater in Kassel und — als homo novus — einen Herrn Anton Arnold. Ferner die Baritone Ernst Fischer vom Hoftheater in Mannheim und Hermann Wiedemann von der Berliner Hofoper, die Soprane Charlotte Daymen vom Hoftheater in München (nach einem nicht gerade glänzenden, aber immerhin besonders durch die Persönlichkeit einnehmenden Debüt als Pamina in der „Zauberflöte"), Lotte Lehmann vom Stadttheater in Hamburg, Nony Paldi (wieder eine völlig neue Erscheinung). Als eben eine solche auch die Altistin Karoline Plewischnig.

Kammersänger Walter Soomer vom Hoftheater in Dresden (unser letzter, sehr ansprechender, aber doch die Bedeutung der Rolle keineswegs erschöpfender Hans Sachs) und Frl. Magda Spiegel vom Stadttheater in Düsseldorf werden ihr Gastspiel im Herbst fortsetzen.

Während der abgelaufenen Spielzeit sind ausgeschieden: Die große Wagner-Heroine Kammersängerin Anna Bahr-Mildenburg (die, wie es heißt, gleich dem genialen Ludwig Wüllner allmählich zur gesprochenen Tragödie übergehen will), dann Frl. Paula Windhäuser und der treffliche Baritonist Dr. Emil Schipper, den man von der Volksoper herübernahm, wo er besonders als Hans Sachs „Furore" machte, während er in der Hofoper doch nicht ganz die hohen Erwartungen erfüllt.

Weiter sollen vom 31. August d. J. die Herren Lorenz Corvinus, Josef Groenen und Rudolf Hofbauer von der Hofoper scheiden. Unser tüchtiger und mit Recht beliebter Spieltenor Hubert Leuer wird im Herbst an der Berliner Hofoper gastieren, für die er einen Engagementsvertrag ab 1917 besitzt. Der Wiener Vertrag Leuers läuft gleichzeitig mit dem seiner Gattin, Frau Kiurina, am 1. September 1917 ab. Ein Neuengagement Frau Kiurinas wurde bisher nicht vereinbart, ist aber dringend zu befürworten, da die liebenswürdige Sängerin bei allerdings nicht sehr bedeutenden Mitteln gerade für Verkörperung echt deutscher Mädchengestalten die rechte Persönlichkeit und geistige Individualität besitzt.

Für die erste Hälfte der kommenden Spielzeit wurden folgende Werke zur Aufführung angenommen: „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß (bisher nur bruchstückweise hier vorgeführt), welche in der neuen Wiener Einrichtung am 4. Oktober d. J. (als „Kaisers Namensfest" der offizielle Novitätentag der Hofoper) ihre derartige „Uraufführung" erleben soll.

Weiter die Oper „Die Schneider von Schönau" von dem in Wien lebenden Holländer Jan Brandts-Buys und das Ballett „Idas Blumen" von Paul v. Klenau.

An Neueinstudierungen im Laufe der nächsten Spielzeit sind geplant: „Die lustigen Weiber von Windsor", „Manon", „Die Hochzeit des Figaro" (möchte sie so gelingen wie die der „Entführung aus dem Serail", die bei uns gerade im abgelaufenen Spieljahr neuerdings zu einer oft gegebenen Zugoper wurde), „Euryanthe" (! — „Oberon" hat man sich leider in der neuen allerdings etwas problematischen Bearbeitung Weingartners von der „Volksoper" wegnehmen lassen —), „Der fliegende Holländer", „Stradella" und das Ballett „Sylvia". Eine vom Grund aus neue Einstudierung der Wagnerschen „Nibelungen" wäre namentlich im orchestralen Teile dringend zu empfehlen, auf daß diese erhabenen Musikdramen wieder zu den größten Glanztaten der Wiener Hofoper emporwüchsen, wie es dereinst — es ist schon lange her! — unter Hans Richter und zu Anfang des Regime Mahler der Fall gewesen. —

Auf Engagement werden — nach Mitteilung Direktor Gregors — noch gastieren: Karl Augad-Oestvig und Albin Swoboda, sowie die Damen Iracema-Brügelmann und Sigrid Hoffmann-Onegin, sämtlich vom Hoftheater in Stuttgart; Josef Degler vom Stadttheater in Bremen, August Globerger vom Hoftheater in Darmstadt (ein in Wien wohlbekannter Oratoriengast) und Karl Schröder vom Stadttheater in Köln.

Also trotz der schweren Kriegszeit auf lange hinaus umfassende, schöne Pläne, denen natürlich bestes Gelingen zu wünschen ist.

Musikbriefe

Aus Aachen

Von Dir. Pochhammer — Im Mai

Das erste große städtische „Chorkonzert" verlangte die Mitwirkung des Chors nur in drei Frauenchören von Brahms, deren Ausführung aber Sauberkeit, noble Tongebung und gut abgetönten Vortrag aufwies und sich durch geschmackvolle Herausarbeitung einer jeweiligen Grundstimmung vorteilhaft auszeichnete. Diese Chöre mit Hörner- und Fagott- bezw. Harfenbegleitung waren mit das Beste, was der Chor in diesem Jahre leistete. Die Coriolan-Ouvertüre und die siebente Sinfonie von Beethoven zeigten das Orchester leistungsfähig. Als Solisten waren Frl. Anna Kredel (Düsseldorf) und Frau Eibenschütz-Wunschek (Aachen) gewonnen. Die Sopranstimme des Frl. Kredel war in der Mittellage schön, in der Höhe nicht frei von Schärfe und, was am meisten störte, im p und pp zu unfrei und stets mit einem leichten Vibrieren verbunden. Frau Eibenschütz spielte Rubinsteins D moll-Klavierkonzert. Die Künstlerin, die schon des öfteren Proben einer brillanten Technik und durchaus musikalischen Empfindens gegeben hatte, stand auch bezüglich dieses Konzerts über ihrer Aufgabe; warum jedoch mußten die an und für sich unumgänglichen, der Mechanik des Anschlags dienenden oder sie begleitenden Körperbewegungen so affektiert übertrieben werden?! Es ginge zweifellos auch ohne diese Turnübungen ... gerade eben, weil Frau Eibenschütz trotzdem eine ausgezeichnete Künstlerin ist, deren Spiel wohlverdienter Beifall nicht versagt blieb. — Dem Judas Maccabaeus war der zweite Abend geweiht; der Chor beherrschte seine Aufgabe zufriedenstellend, in einigen Partien sogar recht gut. Der bekannte Chor des dritten Aktes erfüllte in seiner Wirkung ebenfalls die Erwartungen der Zuhörer. Unter den Solisten befriedigte Herr Kammersänger Schmedes nur teilweise, vorzüglich da, wo die Schulung des Organs in ihre Rechte trat, oder dann, wenn es sich um Vortragsfeinheiten handelte, die sich der geschmackvolle Künstler nicht entgehen ließ. Die Stimme — es wurde behauptet, der Sänger sei indisponiert gewesen — ist nicht mehr, was sie war. Die Sopranistin Frau Neugebauer-Ravoth aus Hamburg verfügt über glänzende Stimmittel und führte alles vorzüglich durch; manchmal hätte man etwas mehr Seele gewünscht, die in reichem Maße aus der warmen, schönen Altstimme des Frl. Maria Philippi aus Basel dem Hörer entgegenquoll. Herr Kammersänger Raatz-Brockmann aus Berlin wurde der Baßpartie in jeder Weise gerecht. Von der Notwendigkeit der Cembalo-Stimme, die durch Herrn Professor Buths (Düsseldorf) in vollendeter Weise ausgeführt wurde, konnte mich auch diese Aufführung nicht überzeugen: zuerst störte sie mich, und nachher hörte ich sie überhaupt nicht mehr, und das sind doch unzweifelhaft Erscheinungen, die nicht hervorgerufen werden sollen. — Das dritte Chorkonzert brachte uns wieder einmal die Matthäus-Passion. Sehr feinsinnig wurde bei Gelegenheit eines Musikfestes einmal gesagt: „So ein Werk kann man nie oft genug hören". Ganz meine Meinung! Aber in der Praxis hat man trotzdem auch andere Wünsche. Daß gerade in diesem Konzerthalbjahr das Werk wieder auf dem Programm erschien, hatte wohl an erster Stelle praktische Gründe, denn in der kurzen Zeit, die der Krieg uns unsern Dirigenten ließ, war es wohl angebracht, etwas zu wählen, was schon von einem Teil des Chors des öfteren gesungen worden war. Das Werk soll denn auch — ich selbst war durch meine Osterferienreise an der Teilnahme an diesem Abend verbindert — würdig und wirkungskräftig aufgeführt worden sein. Die vier Kammermusikkonzerte der Waldthausenschen Stiftung waren sämtlich gut besetzt bezw. ausverkauft. Das Klingler-Quartett und das Gewandhausquartett, die bei uns zu Gaste waren, haben jedes in seiner Weise reiche Anregung geboten. Das Gewandhausquartett hatte ausschließlich Beethovensche Quartette gewählt. Ob man das als einen Vorzug oder einen Fehler bezeichnen soll, mag individuell verschieden beurteilt werden: ich für meinen Teil freute mich dessen! Ohne einer der beiden genannten Zusammenspielvereinigungen damit besonders nahe treten zu wollen, möchte ich ganz allgemein die Quartettspieler davor warnen, das Quartett zu einer Solovioline mit Triobegleitung werden zu lassen. Die Neuzeit scheint mir dazu zu neigen. Ich entsinne mich noch ganz gut des Joachim-Quartetts, das ich Jahre hindurch in Berlin hörte, und muß gestehen, daß es für mich eine Einführung in die Geheimnisse der Polyphonie dadurch geworden ist, daß es Mittel- und Unterstimmen, wenn es angebracht war, sehr viel deutlicher herausarbeitete, als das heutzutage Usus geworden ist. Ebenfalls wenig sympathisch ist mir das jetzt mit Vorliebe übertriebene Pianissimo, und zwar aus den Grunde, weil es ausdruckslos wirkt, und alles was ausdruckslos wirkt, ist unmusikalisch! Das mag hart klingen, aber wenn man dem auf den Grund geht, was die Kunst ist und soll, dann ist dagegen nichts zu sagen. Der hiesigen Quartettvereinigung hatte sich für den zweiten Abend an der ersten Violine als Gast Professor Bram-Eldering aus Köln zugesellt. Das meiste Interesse weckte an diesem Abend das Forellenquintett mit Herrn Fritz Busch am Klavier. Das Werk machte einen frischen, lebensprühenden Eindruck, und unser städtischer Kapellmeister am Ibach — ich für meine Person sage: leider am Ibach — trug zum Gelingen des Ganzen nicht wenig bei. Das Brahms-Trio Op. 87 wirkte für mein Empfinden nicht klar genug. Musikalisch ohne Makel, stimmlich vollauf genügend, im Vortrag aber etwas „gemacht" sang Frau Kammersängerin Kuhl-Dahlmann (Köln) Schubert und Brahms. — Der vierte Kammermusikabend brachte Kompositionen von M. Reger unter Mitwirkung des Tonsetzers. Das Beethoven-Thema mit Variationen Op. 86 und das A dur-Variationsthema aus Mozarts Variationssonate mit Variationen

Op. 132ª, beide Werke für 2 Klaviere, wurden von den Herren Reger und Busch mit bemerkenswerter Klarheit vorzüglich wiedergegeben. Eine Reihe von Liedern sang Frau Fischer-Maretzky (Berlin).

Die Kammersängerin Frau Erler-Schnaudt und Fräulein Helene Zimmermann als Pianistin und Herr Adolf Knothe aus Frankfurt als feinsinniger Begleiter des vokalen Teils gaben einen Konzertabend, der wohl allen Zuhörern einen ungetrübten Genuß bereitet haben wird. Frau Erler-Schnaudt leistete als Liedersängerin Hervorragendes: ihr prächtiges, äußerst anpassungsfähiges Organ verbunden mit lebendiger Vortragskunst und ausgereiftem technischen Können schufen herrlich abgerundete Leistungen, die durch die vorzügliche Begleitung ihres Partners unterstützt und ergänzt wurden. Fräulein Zimmermann aus München ist eine geschmackvolle und temperamentvolle vielseitige Künstlerin, der Friedemann Bachs D moll-Orgelkonzert (Klarübertragung von Stradel) ebensogut gelang wie Schuberts Rondo, Moment musical und Impromptu. Auf die zwölfte Rhapsodie von Liszt mußte sie noch ein Prélude von Chopin zugeben.

Die drei Brahms-Violinsonaten Op. 78, 100 und 108 zu einer Vortragsfolge vereint zu haben, war das Verdienst unseres städtischen Musikdirektors und seines Bruders Adolf Busch. Ein zahlreiches Publikum lauschte den meisterlichen Darbietungen dieser Werke, ohne zu ermüden, trotzdem ein gereiftes Verständnis zum Erfassen dieser inhaltsschweren Sonaten erforderlich ist. Was diesen Vortrag aber auch besonders anregend und lehrreich gestaltete, war das feinempfundene, tadellose Ineinanderarbeiten beider Künstler. Gerade bei Brahms ist das thematische Ineinandergreifen von Klavier und Violine, was jede dieser Sonaten in des Wortes eigenster Bedeutung zu einem instrumentalen Duo macht, so äußerst bedeutungsvoll. Diese thematische Arbeit, die oft ziemlich versteckt und umrankt, oft nur bruchstückweise, bald hier bald dort auftaucht, kam unbeschadet der Gesamtwirkung klar und schön zur Wirkung.

Zum Schlusse sei einer Veranstaltung des Aachener Synagogenchors gedacht, die zum Besten der Kriegsfürsorge und des Roten Kreuzes sich ebenso eines künstlerischen wie eines finanziellen Erfolges erfreute. Der Chor, der den Psalm 92/93, den Königspsalm und die deutsche K'Dusche von Lewandowski mit Solo und Orgelbegleitung sang, zeigte sich unter Leitung seines Dirigenten Doublon seiner Aufgabe — von Kleinigkeiten abgesehen — gewachsen und hatte offenbar fleißig studiert; sehr schön klang das Piano im Königspsalm, prächtig gelang die dynamische Steigerung in der K'Dusche, die Aussprache war sauber. Die Soli waren bei Herrn Oberkantor Meyer vorzüglich aufgehoben: das klangschöne, mächtige Organ des Sängers ging Hand in Hand mit feinabgewogenem Vortrag und steigerte in wunderbarer Weise die Wirkung der Psalmen. Der „Auszug Israels aus Ägypten“ von Mendelssohn gab besonders im zweiten Teile, der in einem machtvollen polyphonen Aufbau gipfelt, dem Chor und seinem Leiter Gelegenheit, ihr Können zu beweisen, wie denn auch der a cappella-Chor von Cornelius' „Zug der Juden aus Babylon“ tadellos klappte und ergreifend wirkte. Frau Heilbrunn-Weinberg sang sich mit ihrer vollen weichen Altstimme durch Beethovens Bußlied in die Herzen der Zuhörer. Von Frau Berg, die augenscheinlich als Sängerin noch im Werden ist, da Vokalisation und Atemtechnik noch nicht einwandfrei sind — sie sang Schubert und Beethoven —, ist nach Vollendung der Ausbildung hoffentlich Gutes zu erwarten. Herr Professor Junker aus Berlin sang auf seiner Violine das Col-Nidrei und Rheinbergers Thema mit Variationen in vollendeter Weise. Herr Seminarmusiklehrer Mai und Herr Stahlhut, der außerdem mit einer Bachschen Fuge seinem Ruf als Orgelspieler einen neuen Beweis seines Könnens hinzufügte, hatten sich in die Begleitungen geteilt.

Aus Linz a. D.

Von Franz Gräflinger — Im Mai

Seit der kunstsinnigen Bruckner-Stiftung des Linzer Gemeinderates (Widmung von je 600 Kr. zur Abhaltung von 13 Bruckner-Konzerten in einem Zeitraume von 25 Jahren) wechseln jährlich Oratorienaufführungen und Bruckner-Konzerte. Ungeachtet der Kriegszeit wagte der kunstbegeisterte Musikdirektor August Göllerich im heurigen Jahr das neunte Bruckner-Stiftungs-Konzert. Als Instrumentalkörper — unser Orchester ist an Kopfzahl merklich zusammengeschrumpft — war das Wiener Konzertvereinsorchester gewonnen worden. Zur Aufführung gelangten zwei jüngere Werke Bruckners: die Messe in D — 1864 in Linz entstanden und am 20. November o. J. erstmalig hier im alten Dom zu Gehör gebracht — und die erste Sinfonie.

Die Gottesfurcht, das gläubige Gefühl offenbart sich auch in der D-Messe Bruckners. Schon das Kyrie ist voll inbrünstig frommer, ernster Stimmung. Die Textauffassung des Gloria hat etwas Frappierendes. Auf Tonleiterbewegung aufgebaut, mit Oktavsprüngen geweitet, jubiliert Chor und Orchester. Romantische Färbung weisen die an das Gratias anschließenden Takte auf. Im gesänftigten As dur, auf gehenden Bässen erklingt das Agnus Dei, bei Qui tollis zu ätherischer Wirkung aufsteigend. Eine wiegende Figur gewinnt im Quoniam Bedeutung, die zum mächtig angestimmten Jesu Christe überleitet. Von bachischer Schönheit ist die kontrapunktisch meisterliche Amen-Fuge (die Singstimmen bringen drei Themen). Feierlich markig hebt das Credo an. Im Et incarnatus est steigt ein inniges Gebet zum Himmel. Die Färbung ist hier von ergreifender Schönheit. Poetisch vorbereitet ist die „Auferstehung“. Die folgenden Worte des Credo sind stellenweise von dramatisch-packender Kraft, farbenprächtig illustriert. Geheimnisvoll in lichte Höhen weisend, hebt das Sanctus an, das Pleni sunt coeli und Hosianna leuchtet in Jubelfreudigkeit auf. Wie ein Ausschnitt aus einer Pastoralsinfonie hört sich das Benedictus an. Über diesen melodiös-romantischen Teil ließen sich lange Schönheitsanalysen schreiben. Ergreifende Textmalerei findet sich im Agnus. Der Vokalsatz hat altmeisterliche Wendungen. Das „Erbarme dich“ wird durch seufzende Sekunden trefflich charakterisiert. Das Dona nobis bringt Reminiszenzen aus dem Credo und verhaucht in Verklärung.

Die Wiedergabe des Werkes war eine künstlerisch-weihevolle. Der Chor war ausnehmend gut und klangschön. Das Soloquartett: Frl. Marie Keldorfer (Salzburg), Frau Stiedl (Linz), Felix Gruber (Salzburg) und Dr. Halatschka (Wien) bot künstlerisch Gediegenes.

Bruckners erste Sinfonie (eigentlich seine dritte) weist, obwohl durch die in der Entstehungszeit — 1864—1866 in Linz — betriebenen Studien mit Wagners „Tannhäuser“ und „Tristan“ unwillkürlich harmonisch und melodisch beeinflußt, eigene Originalität auf. Ja ich behaupte, daß nur der ihre gewaltige Größe, namentlich im Adagio und Finale, ganz verstehen wird, der sich mit den nachfolgenden Sinfonien des Meisters eingehend beschäftigt hat. Diese gedruckte „Erste“ in C moll zeigt uns den Schaffenden von ganz anderem Farben- und Formenempfinden. Es spricht daraus — das Werk als Ganzes betrachtet — nicht der Sinfoniker, wie wir ihn gemeinhin kennen. So sonderbar es klingen mag, Bruckner ging in seiner „Ersten“ revolutionär über seine späteren Sinfonien hinaus. Die Kühnheit im Aufbau, in der Harmonik und Kontrapunktik sucht als Erstlingsarbeit in der Musikgeschichte ihresgleichen. Vielen schien diese Sinfonie früher als ein formloses Chaos.

Der Wiener Konzertverein hielt auf differenzierte Belichtung und Schattierung, prägnanten Rhythmus und bot stellenweise berückende Klangwirkungen. Musikdirektor August Göllerich erwies sich neuerlich als genialer Interpret Bruckners. Seine Leistung sowie die des Orchesters — fanden stürmische Anerkennung. —

Zu größerer Bedeutung sind die früher nur bei Biertischen, jetzt im Konzertsaal stattfindenden Militärkonzerte gekommen. Die einheimische Hessen-Kapelle wartete mit Beethovens 6. Sinfonie auf. Max Weißgärber, vom Fitzner-Quartett, stellte sich mit Bruchs D moll-Violinkonzert ein, das er mit technischer Reife und musikalischer Zuverlässigkeit vortrug. In einem späteren Konzert standen Schumanns B dur-Sinfonie, das Cellokonzert von Volkmann — Julius Hochleitner führte sich durch seine ferme Technik dabei äußerst vorteilhaft ein — und die Ouvertüre zur Oper „Die Bäuerin“ von dem hiesigen Opernkapellmeister Robert Hernried auf der Vortragsordnung. In gedrängter Form bringt die Ouvertüre das Drama, das sich aus dem „Kampf um den Mann“ zwischen der älteren Frau des Bauers und seiner Geliebten entspinnt, musikalisch farbenprächtig illustriert. Hernried schlägt in dem Werke einen romantischen Ton an, den er mit modernen Orchestermitteln aufputzt. Unter der Leitung des zum Heeresdienst eingerückten Komponisten fand die Neuheit begeisterte Aufnahme. Nebst der Hessen-Musik hat sich die neu gegründete Sappeurmusik zu achtbaren Konzertleistungen rasch emporgearbeitet, ein Verdienst des äußerst gediegenen Führers Spreitzer-Adolfi (zuletzt Opernkapellmeister in Chemnitz). Außer Wagner, Liszt, Brahms führte Spreitzer als örtliche Neuheit Weingartners Ouvertüre „Aus ernster Zeit“ vor. Ein hier eingerückter Tenor, Herr Mälzer, früher in Königsberg tätig, gefiel durch seine gesangstechnische Kultur. — Zu einem anregenden Sonaten-Abend verbanden sich Frl. M. Eysert und M. Weißgärber, die u. a. Strauß' Esdur-Sonate meisterlich auslegten. Sonst waren noch zu hören: an zwei Lieder (!)-Abenden Slezak, der etwas kühle, aber stimmlich treffliche Piccaver, Klara Musil, Frau Gisela Göllerich, Kothe. Im Mai wurden eine Reihe musikalischer Veranstaltungen zugunsten des Roten Kreuzes veranstaltet.

Aus Nürnberg

Von Prof. Adolf Wildbrett Anfang Juni

Die 2. Hälfte der Winterspielzeit brachte als Ereignis ein Konzert im Stadttheater, in welchem von Robert Heger mit dem vereinigten Theater- und philharmonischen Orchester sorgfältig einstudiert R. Straußens „Alpensinfonie“ und dessen „Festliches Präludium“ zur Vorführung gelangten. Schade, daß die im Konzertsaal, wo die Klangwirkung weit vorteilhafter gewesen wäre, geplante Wiederholung aus pekuniären Gründen unterbleiben mußte. Den Hauptanziehungspunkt der Saison bildete Schillings „Mona Lisa“, die vom oben genannten Kapellmeister mit tatkräftigster Unterstützung aller Beteiligten in einer auch den Komponisten vollauf befriedigenden Weise herausgebracht wurde. Freilich haben sich die Hauptdarsteller Frl. Tittrich in der Titelrolle und Langefeld als Francesco, was dramatischen und musikalischen Ausdruck anbelangt, auch geradezu selbst übertroffen. Außer einer recht guten Wiederholung des „Ring des Nibelungen“, in welcher E. Zeisl mit einem nicht quäkenden, sondern wirklich singenden Mime überraschte, Landauer seinen Albrich ins Gigantische wachsen ließ und unsere ehemalige hochdramatische Gruder-Gerstorfer als Brünnhilde erkennen ließ, welch mächtiges Organ gepaart mit wuchtiger dramatischer Gestaltungskraft wir an ihr verloren haben, schuf Heger noch Prachtaufführungen von „Oberon“, „Tristan“ und der „Zauberflöte“, an deren grundverschiedener musikalischer Struktur man das feine Stilgefühl des Dirigenten recht bewundern konnte.

Zugunsten der Kriegsfürsorge, des Roten Kreuzes und Halbmondes wurden 3 mit erstklassigen Kräften besetzte Festabende veranstaltet. Einer in dem für Mozart-Opern geradezu idealen intimen Raume des Fürther Stadttheaters stattgehabten Aufführung der „Entführung aus dem Serail“ mit den Frankfurter Gästen Melitta Heim als Konstanze, Lucie Boenneken als Blondchen, Herbert Stock als Osmin und Hermann Schramm als Pedrillo, denen sich noch Otto Wolf (München) als Belmonte zugesellte, folgte später im hiesigen Stadttheater „Figaros Hochzeit“ mit Hermine Bosetti (Susanne) und Luise Höfer (Marcelline) aus München, Marg. Siems (Gräfin) und Ludwig Ermold (Figaro) aus Dresden, Herm. Schramm (Basilio) aus Frankfurt, Erna Ellmenreich (Page) aus Stuttgart und dem leider den Grafen nicht deutsch, sondern schwedisch singenden John Forsell aus Stockholm. Die auf jede Einzelheit der Partitur mit Sorgfalt eingehende Interpretation seitens des Generaldirektors Walter und die mustergültige szenische Leitung Prof. Wirks, auch vom Münchner Hoftheater, gestaltete beide Vorstellungen zu Kunstleistungen ersten Ranges. Die 3. Festoper war „Aïda“, in welcher Hofkapellmeister Heß großzügig das Zepter am Dirigentenpult führte, während von München außerdem noch Emmy Krüger als Ammeris, Frl. Dahmen als Aïda, Max Gillmann als Ramphis, ferner von Berlin Herm. Jadlowker als Radames und von Dresden Friedr. Plaschke als Amonasro mitwirkten. Von den hiesigen Mitgliedern hatten sich die Herren Biehler und Lang sowie Frl. Schneidt tadellos dem Ensemble eingefügt. Die Spielzeit schloß ebenfalls mit einer Festaufführung, und zwar der „Meistersinger“, welche vorzüglich von Heger vorbereitet einmal ohne jeglichen Strich gegeben wurden.

Kapellmeister Pitteroff machte sich verdient um recht gute Neueinstudierungen von „Margarethe“ und „Tiefland“, in welch letzterem Musikdrama der Pedro von Richard Schubert gesungen wurde, der sich am Wiesbadener Hoftheater nicht nur gesanglich, sondern auch im Spiele wesentlich verbessert hat. Unter Kapellmeister Clemens Krauß erstanden nach vieljähriger Pause wieder die schönen, kerndeutschen Weisen des „Nachtlagers von Granada“, die dem weichen, wohllautenden Organ des Baritons Heinr. Schlusnus ein äußerst dankbares Feld boten. In der vom gleichen Dirigenten liebevoll einstudierten Oper „Traviata“ hatte nach einem glänzenden Gastspiel H. Bosettis in der Titelrolle unsere einheimische Koloratursängerin Gronsky keinen leichten Stand. In „Tannhäuser“ verabschiedete sich unsere verdiente hochdramatische Sängerin Stefanie Schwarz, indem sie mit der Verkörperung der Venus und Elisabeth an demselben Abend nochmals ihr großes künstlerisches Leistungsvermögen glanzvoll vor Augen führte. Auf Ersatzengagement für sie gastierte einerseits Frl. Leider (Halle) als Walküren-Brünnhilde und verriet damit ziemlich die Anfängerin, doch berechtigt sie bei entsprechender Anleitung zu großen Hoffnungen. Als Isolde andererseits bekundete Frau Brun (Kopenhagen) gereifte Künstlerschaft, und daß sie solchen Rollen schon in hohem Maße gerecht zu werden vermag. Einen unbestrittenen Erfolg errang unser als Liedersänger in den Konzerten hochgeschätzter Bariton Udo Hußla mit seinem versuchsweisen Auftreten als Telramund und Escamillo. Die durchgeistigte Ausschöpfung des dichterischen Inhaltes und scharf umrissene dramatische Akzentuierung erhoben seinen Vortrag weit über das Durchschnittsmaß der Bühnensänger. Direktor A. Pennarini hat eine sehr anstrengende Spielzeit hinter sich, denn fast alle Heldentenorpartien hatte er selbst übernommen und in seiner genialen Art durchgeführt. Ganz besonders hervorragend und von einer unsagbaren Leidenschaft durchglüht war seine Leistung als Tristan. Recht erfreuliche Fortschritte hat die vielbeschäftigte Soubrette Stoja v. Millinkovic gemacht; falls sie sich des Forcierens enthält, klingt ihre Stimme entzückend, und ihr Spiel läßt an herzerfrischender Munterkeit und Innigkeit nichts zu wünschen übrig. Auch der Tenorist Max Altglaß wächst sich in anspruchsvollere Rollen immer besser hinein.

In der Operette, welche in Kapellmeister Joh. Heidenreich einen temperamentvollen, den Orchesterpart wohl abschattierenden musikalischen Anwalt besitzt, kamen gut vorbereitet und in glänzendem szenischen Gewande als Neuheiten „Der Zigeunerprimas“ von Kalmann, „Waldmeister“ von Joh. Strauß und „Wenn zwei Hochzeit machen“, in welch letzterem Scherzspiel wir das beliebte, zum Heeresdienst eingezogene Mitglied Otto Wiesinger als Gast begrüßen konnten; ferner

neu einstudiert „Polenblut", „Frühlingsluft", „Die Puppe" und auch die komische Oper „Das Glöckchen des Eremiten". Durch köstlichen Humor, frischen Gesang und immer dezentes Spiel entzückten dabei die bewährten Mitglieder Rosa Schlager, Lizzie Sondermann, Hanna Günther, Erich Zeisl und Alfred Läutner. Eine vorzügliche Soubrette von stattlicher Erscheinung, lebhaftem Temperament und kräftigem Organ ist in Wilma Werolt gewonnen worden. Auch die Herren Hälbig und Heydecker haben sich bisher als sehr spielgewandte Darsteller und ausreichend stimmbegabte Sänger erwiesen.

Rundschau

Konzerte

Berlin Sonderbar, dieser zweite Kriegswinter will im Konzerttreiben nicht zur Ruhe kommen. Noch nie sind so späte Saisonnachzügler beobachtet worden. Doch haben sie meist nur lokale Bedeutung. Anders ein Kammermusikkonzert, das Richard Rößler mit eigenen Kompositionen veranstaltete. Der Genannte ist noch ein Sproß der Königl. Hochschule aus deren besserer Zeit unter Joachim. Damals glänzte er in den Schulaufführungen als hoffnungberechtigender Pianist neben Karl Klingler, dem ebenso angesehenen Violinschüler. Das ist nun so seine 16, 17 Jahre her. Jetzt sind beide Künstler hochgeschätzte Lehrer an der Anstalt. Rößler hat auch als Tondichter Nennenswertes geleistet, was gleich seine erste Konzertnummer, die zweiklavierige Sonate Op. 22 bewies. Ihre vier Sätze bekundeten zunächst das, was den meisten Komponisten unserer Tage fehlt: eine reiche, urwüchsige Erfindung und eine präzise, meisterlich gehandhabte Form. Schon an den beiden gegensätzlichen Themenmelodien des ersten Satzes hörte man, wie der Wind wehte. Das ganze Werk dauert nur knapp 25 Minuten. Wohlklang und ausgesprochener pianistischer Reiz erhöhen seinen Wert. Es ist bei Stahl in Berlin erschienen und vierhändigen Pianistenpaaren warm zu empfehlen. Ebenso den Verlegern die noch handschriftlichen, zum ersten öffentlichen Vortrage gelangten zweiklavierigen Variationen über das Volkslied „Ach, wie ist's möglich dann" (Op. 29). Hier erfreut man sich vollends einer Nachblüte der Klavierliteratur schönen Stiles. Alle neun Variationen klingen prachtvoll. Blühende Erfindungs- und vielseitige Gestaltungskraft machen diese Tonstücke, deren mehrere scharf ausgeprägte Charakterbilder (Tarantelle, Serenade, Etüde, Walzer, Marsch) wurden, weiterhin bewundernswert. Die Ausführung, an der sich des Künstlers Gattin Dora Rößler beteiligte, war ebenfalls ein Beispiel echten, abgeschliffenen Meisterspieles, wo die Klavierschönheit nicht mit Füßen getreten bezw. mit Fäusten erschlagen wird. Nicht ebenso gefiel mir das als Mittelnummer gespielte neue, gleichfalls noch handschriftliche Klavierquintett Op. 28, bei dessen Aufführung Karl Klinglers Streichquartett mitwirkte. Hier kommen die gerühmten Eigenschaften des Tondichters nur im dritten Satze zu vollem Glanze. Der gehört dann aber zu den reizvollsten Tongedichten, die unsere zeitgenössische Musikliteratur aufzuweisen hat. Das Ganze ist immerhin noch ersprießlicher als ein neues Klavierquartett von Max Reger, das in einer sogenannten Trauerfeier hier zum erstenmal gehört wurde. In der Anlage klassizistisch, im Duktus Brahmsisch, reichlich lang und langweilig, bildet es kein neues Moment in der Werkreihe des Verstorbenen. Es ist die alte Geschichte: wer einige dieser Regerschen Produkte kennt, kennt sie alle. Die Ausführung hatten J. Kwast, Schnirlin, Erna Schulz und A. Schuster übernommen. Sie war vorzüglich. Sonst bot die Trauerfeier in Orgel-, Klavier- und Gesangssachen nichts Neues. Deren Reihenfolge wurde durch die obligate Gedenkrede, einen dilettantischen Panegyricus, unterbrochen. Der weibliche Teil des Publikums war in den buntfarbigsten Sommertoiletten erschienen — echt Berliner „Jeist"! Bruno Schrader

---

Gera Seit Neujahr hatten wir drei Abonnementskonzerte der Fürstlichen Hofkapelle, in denen Altes und Neues zu hören war. Zunächst für Streichorchester Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G dur in der Einrichtung von Steinbach, sodann Händels Concerto grosso Op. 6 Nr. 11 mit 2 Soloviolinen und Soloviolοncello (Hofkonzertmeister Blümle, Kammermusiker Görner und Schmidt), schließlich das Flötenkonzert Friedrichs des Großen Nr. 3 C dur mit Streichbegleitung; die Solisten bei Händel waren auf sehr wirkungsvolle Wiedergabe bedacht; Hofmusiker Hommel blies das Werk des Alten Fritz mit rundem Ton und innigem Gefühl, wobei man wieder inne wurde, welche Lebenskraft in solch alter Musik steckt. Neben den Vorspielen zu „Genoveva" von Schumann, „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner und „Ingwelde (2. Akt)" von Schillings gab es die F dur-Sinfonie von Brahms und die D moll-Serenade Op. 69 von Volkmann. Bei letzterer konnte unser Violoncellsolist Kammermusiker Schmidt sich mit weichem Tone und trefflicher Anpassung hervortun, was er auch im folgenden Dvořak: „Waldesruhe" zeigte. Von neuen Werken hörten wir das Violinkonzert von Thomassin, um dessen gediegene Wiedergabe sich Hofkonzertmeister Blümle mit großem Erfolge bemühte. Ernste Lebensauffassung, fester Wille zur Tat und ein deutsch fühlendes Herz klingen aus diesem Werke entgegen, das wohl bald die Runde durch deutsche Konzertsäle machen dürfte. Ewald Strässers zweite Sinfonie Op. 27 D moll war namentlich im ersten Satze durch die beigegebenen Erläuterungen leichter verständlich. Frohgemut gibt sich das Scherzo, nachdenklich das Andante mit drei bemerkenswerten Variationen. Im Schlußrondo nimmt das Hauptthema sofort für sich ein; die thematisch untereinander fast gleichen Nebenmotive geben den farbigen Hintergrund. Beide Neuheiten hinterließen großen Eindruck. Ein Richard Wagner-Abend brachte die Vorspiele zu Holländer und den Meistersingern sowie das Siegfried-Idyll. Kammersänger Soomer aus Dresden sang mit vollem Wohllaut und bekannter Künstlerschaft „Die Frist ist um" und „Euch macht ihr's leicht"; Kammersängerin Frl. Forti stand ihm mit der Sentaballade „Traft ihr das Schiff" und den beiden Liedern: „Im Treibhaus" und „Träume" würdig zur Seite. Unter Mitwirkung von Mitgliedern der Hofkapellen Dresden, Gotha, Meiningen und Rudolstadt kam ein Konzert zustande, dessen Hauptsache die Alpensinfonie von Strauß war. Uns schien das Werk leichter verständlich als manche sinfonische Dichtung desselben Meisters. Der Gesamteindruck war auch hier entschieden bedeutend; ob nachhaltig und auf spätere Wiederholung hinzielend, bleibt eine offene Frage. Das verstärkte Orchester brachte noch Beethovens große Leonoren-Ouvertüre in hervorragender Weise, und Prof. Grümmer aus Wien spielte mit bekannter Künstlerschaft ein Konzertstück für Violoncello von Kleemann.

Der Musikalische Verein hatte für sein Konzert Mendelssohns Paulus gewählt. Der Chor zeigte sich durch straffe Haltung, reine Intonation und klare Wiedergabe vollkommen auf der Höhe; von den Solisten: Frau Anna Kämpfert-Frankfurt a. M. (Sopran), Frl. Marie Adam-Leipzig (Alt), Hofopernsänger Erb-München (Tenor) und Prof. Fischer-Sondershausen (Baß), waren die Herren durch Schönheit des Tons (Erb) und kunstvolle Ausdeutung den Frauen gegenüber in günstigerer Lage. Das Ganze machte sich als würdige Leistung bemerkbar. Hofkapellmeister Laber hatte die Leitung all dieser Konzerte von sicherer, künstlerischer Warte aus in der Hand;

seinem ernsthaften, glückbegünstigten Streben danken wir auch die hervorragende Vorführung bedeutender Neuheiten.

Die Königliche Hofoper aus Dresden kam zweimal unter Kapellmeister Kutzschbachs Leitung und brachte Fidelio von Beethoven, Abu Hassan von Weber und Mozarts Schauspieldirektor. War auch für alle Werke eine gediegene Wiedergabe gewährleistet, so interessierte doch diesmal der selten gehörte Abu Hassan am meisten. Die Titelrolle durch Hans Rüdiger und Fatima durch Grete Merrem-Nikisch wiedergegeben zu sehen, war ein hoher Genuß, wobei freilich nicht verhehlt werden darf, daß das Werk nur durch erstklassige Kräfte, wie hier, wahrhaft erheiternd und genießbar gemacht werden kann. Die Chemnitzer Oper brachte Weingartners „Dame Kobold" mit Frau Weingartner als Gast in der Rolle der Donna Angela. Das Singen im Ensemble bei geteilter Bühne bleibt ein nicht immer ungetrübter Genuß. Jedenfalls waren alle Ausführenden bestrebt, ihr Bestes zu geben, was dankbar anerkannt sei. Den Taktstock führte mit straffer Hand Kapellmeister Malata, die Spielleitung besorgte Fritz Diener. Der Komponist wohnte der Aufführung selbst bei. Ob wir mit diesem Kobold die ersehnte neue deutsche komische Oper nun endlich haben, möchte ich nicht rückhaltlos bejahen. Im Kirchenkonzert des unter künstlerischer Leitung der Gesangspädagogin Frl. Gertrud Müller stehenden Geraer Damenchors gab es Werke von Schütz, Göhler und S. Ochs. Neu war eine Manuskriptkantate des jungen Wieners Arthur Scholz „Zur Auferstehung Christi" für fünfstimmigen Frauenchor, Soli, Harfe und Orgel, die sich als wertvolle Bereicherung der Literatur erwies. Der Chor zeichnete sich in allen Darbietungen durch Reinheit, Klangschönheit und geistige Erfassung des Inhalts wieder besonders aus. Organist Fest aus Leipzig führte die Orgelbegleitungen mit Sicherheit und künstlerischem Geschmack aus und zeigte sein bedeutendes Können in Solostücken von Frescobaldi (Passacaglia) und F. Lubrich (Toteninsel). Liszts Elegie für Orgel, Violoncello und Harfe bot auch dem Künstlerehepaar Kammermusiker Schmidt (Cello) und Frau Schmidt-Grünwald (Harfe) Gelegenheit, in gediegener Weise sich hervorzutun. M. Regers Streichtrio in D moll kam in der Kammermusik durch Hofkonzertmeister Blümle (Violine), Kammermusiker Zährl (Viola) und Kammermusiker Schmidt (Cello) zu Gehör, die ihm verdiente Geltung zu verschaffen wußten. Am gleichen Abend spielte Blümle noch eine Violinsonate von R. Strauß Op. 18 Es dur. Auch das Klavierquartett Op. 26 A dur von Brahms war durch die Ausführenden gebührender Würdigung sicher. Den Klavierteil hier und in der Sonate hatte O. Weinrich aus Leipzig übernommen, dessen klar durchdachtes Spiel nicht nur technische Vollendung, sondern auch reiche Charakterisierung und seelische Belebung verriet.

Paul Müller

Gotha Trotz Kriegeszeit und Kriegesnot brachte der Musikverein in Gotha reges musikalisches Leben. Die Konzerte, die unter Leitung von Hofkapellmeister Alfred Lorenz standen, bescherten eine reiche Auswahl des Guten und Schönen. Die verstärkte herzogliche Hofkapelle spielte Beethovens Fünfte und die Egmont-Ouvertüre. Außerdem wirkte sie in zwei großen Werken mit, die der Chor des Musikvereins herausbrachte: Haydns Schöpfung und Mozarts Messe in C moll. Frau Grumbacher (Berlin) sang die Partien des Gabriel und der Eva, Kammersänger Wolff (Gotha) den Uriel und Arthur van Eweyk (Berlin) den Raphael und den Adam. Die Einzelstimmen in Mozarts C moll-Messe vertraten Frl. Heusler (Cöln), Frl. Kammersängerin vom Scheidt und die Kammersänger Wolff und Stury (Gotha). Die beiden letztgenannten liehen ihre Stimmen auch der Aufführung der 67. und 104. Kirchenkantate Joh. Seb. Bachs. Von Einzelkräften hörten wir Robert Hutt (Frankfurt a. M.), der außer der Tamino-Arie Lieder von Brahms, Wolf und Strauß brachte, ferner Frau Birgitt Engel (Berlin), die die Arie der Susanne und Lieder von Brahms und Strauß sang. Mit Beethovens Eroika-Variationen eröffnete Moriz Rosenthal einen Klavierabend, den er mit Schuberts Wanderer-Fantasie, Chopin, Couperin und Horn fortsetzte und mit eigenen Kompositionen beschloß. Egon Petri brachte Bach, Beethoven (Waldstein) und Liszt. Adolf Busch (Wien) spielte Beethovens Konzert für Geige in D dur und Joh. Seb. Bachs Sonate in D dur für Geige allein. Neben Bachs Ciacona bot Frau Bornemann-Ferchland (Berlin) eine Sonate für Violine und Klavier von Wilh. Rinkens (Eisenach), die unter Mitwirkung des Komponisten hier zur Uraufführung kam.

Noten am Rande

Unbekannte Anton Bruckner-Briefe teilt unser Mitarbeiter Franz Gräflinger (Linz) im „Neuen Wiener Tagblatt" mit. Bemerkenswert ist vor allem ein aus Wien (20. Mai 1869) an den Linzer Domdechanten J. B. Schiedermayr gerichtetes Schreiben, das die bisher vielfach angezweifelten Erfolge des Organisten Bruckner in Frankreich bestätigt. In diesem Briefe heißt es u. a.: „Soeben bin ich aus Paris angekommen, nachdem ich seit 24. April in Frankreich war. Ich habe in Nancy die zwei Konzerte am 28. und 29. v. M. mitgemacht und weitaus den Vorzug erhalten vor allen dort anwesenden Belgiern, Deutschen und Franzosen. Der Erfolg für mich war großartig. Die musikalischen Zeitungen aus Nancy, Lyon, Paris usw. spenden mir größten Ruhm. Auch in Paris habe ich zweimal konzertiert, zuerst im Atelier des Orgelbauers Merklin und dann in Notre-Dame, wo die größten Künstler aus Paris usw. versammelt waren. Zum Schluß verlangte ich noch ein Thema, welches mir einer der größten Organisten aus Paris gab, und als ich es in drei Teilen durchgeführt hatte, war der Erfolg ein grenzenloser. Solchen Triumph werd ich nie mehr erleben. Die musikalischen Zeitungen aus Paris sagen, erst durch mich hätte die große Orgel von Notre-Dame ihren Triumphtag gefeiert, und man habe in Paris etwas Vorzüglicheres nie gehört usw. Solcher Erfolg, für mich zu überraschend, hat leider auf meine Gesundheit stark gewirkt, doch hoffe ich, durch Gottes Gnade bald wieder ganz gesund zu sein". Gräflinger ist es gelungen, diese, wie bemerkt, oft bezweifelten Erfolge Bruckners durch Nachforschungen an Ort und Stelle nachträglich zu bestätigen.

Zu dem Aufsatz „Beifallsverbesserung" wird uns geschrieben: „Ich gestatte mir, Ihnen in den drei Beilagen Belege zu geben, aus denen Sie gefälligst ersehen wollen, wie ich hierorts bereits seit einiger Zeit das gleiche Ziel anstrebe. Das von O. R. Hübner in dem Aufsatz „Beifallsverbesserung" vorgeschlagene Aufstoßen mit den Füßen halte ich nicht für eine Verbesserung; überhaupt dürfte auch selbst in anerkannten Kunststädten das Publikum eines großen Orchesterkonzertes kaum in seiner Gesamtheit fähig sein, das Kunstwerk als solches und die Art seiner Darbietung auseinanderhalten zu können. Am ehesten würde die Verbesserung (Reform) wohl bei Kammermusikaufführungen einführbar sein, weil dort wohl im allgemeinen kunstgebildetere Zuhörer sitzen. Der Anstoß müßte von einer Vereinigung namhafter Künstler ausgehen, die das Publikum durch die Presse auf den Übelstand des lauten Klatschens nach ernsten Stücken aufmerksam machen ließe und es ihm ohne Bevormundung anheimstellte, ob es eine Aufführung die meiner Meinung nach höchste Ehre, das Erheben von den Sitzen, erweisen oder nur durch mehr oder minder lautes Händeklatschen belohnen wolle.

Heinr. Peters (Gelsenkirchen)

Der musikalische Drückeberger. Die englischen Gerichtshöfe, die über die Berechtigung der Gründe zu urteilen haben, aus denen die zu den Fahnen gerufenen britischen Bürger ihre Unabkömmlichkeit herzuleiten suchen, werden oft vor die merkwürdigsten Fragen gestellt. So hatte kürzlich, wie das „Journal des Débats" erzählt, ein Londoner Militärgerichtshof

darüber zu entscheiden, ob der Direktor einer der größten englischen Musikinstrumentenfabriken unabkömmlich sei. Die Verhandlung zog sich außerordentlich in die Länge, da der widerwillige Rekrut behauptete, die Erzeugung von Klavieren und Phonographen sei infolge der ohnedies schwachen musikalischen Schulung des britischen Volkes ein bedeutsames nationales Interesse. Endlich entschied aber der Gerichtshof dahin, daß im Kriege nötigenfalls die Musen zu schweigen hätten und die ohnedies wenig musikalischen Engländer in gegenwärtiger Zeit ohne Gefährdung der Nation auf die Kunstgenüsse von Phonographen verzichten könnten.

Beschlagnahme der Notenstichplatten. Die Vorstände des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins, des Vereins der Deutschen Musikalienhändler und des Vereins der Notendruckereien sind beim Kgl. Preuß. Kriegsministerium gegen die Absicht vorstellig geworden, einen Teil der behördlich beschlagnahmten Notenstichplatten in kurzer Frist zu enteignen. Sie weisen u. a. darauf hin, daß die Notenplatten den Stamm des Geschäftsvermögens der Musikalien-Verleger bilden, da sie die Grundlage für alle Neuherstellungen von Noten seien. Ihr Metallwert stehe in keinem Verhältnis zu ihrem Verlagswerte. Durch das Einschmelzen würden deshalb ungeheure Werte vernichtet, und der Ertrag des daraus gewonnenen Metalls für den Heeresbedarf würde sicher nicht entfernt diesen Verlust aufwiegen.

Neue Klavierstücke

Joseph Marx: Sechs Klavierstücke (Albumblatt, Humoreske, Arabeske, Ballade, Präludium und Fuge, Rhapsodie; Wien und Leipzig, Universal-Edition A. G.).

Der Name des Grazer Tondichters Joseph Marx hat auf dem Gebiete des Liedschaffens schon einen guten Klang. Schon deshalb ist es fesselnd, ihn auch einmal für Klavier allein schreiben zu sehen. Die Liederbegleiter wissen, was er von ihnen verlangt; auch dem Einzelspieler werden hier teilweise recht schwere Aufgaben vorgelegt. Das schwerste Stück z. B., die Arabeske, ist nicht nur harmonisch, sondern vor allem in seiner fast durchgängigen Gegenüberstellung von rhythmisch sich bekämpfenden Figuren außerordentlich knifflich gesetzt. Wenn es auch scheint, als ob es dem Tondichter häufig darauf besonders ankomme, in seinen Stücken absichtlich harmonische Verwicklungen zu häufen, so muß man doch sagen, daß es durchweg ernst zu nehmende, gut gehörte Gebilde eines tüchtigen Kenners des Klaviers sind. Manche seiner Besonderheiten weist auf Brahms, einige auch auf Chopin als musikalische Vorbilder. Eine weniger starke Seite scheint mir trotz aller häufigen Anwendung rhythmischer Verrenkungen das Fehlen rhythmisch scharf gemeiselter Themen zu sein — was ja im modernen Musikschaffen leider häufig zu bemerken ist.

W. de Haan: Werk 24. Zwei Idyllen und ein Intermezzo. (3 Mk., Edition Breitkopf Nr. 4876.)

Drei wundervolle Stücke, wegen ihrer oftmals recht herben Harmonieführung gewiß nicht jedem leicht verständlich, aber dem Kundigen hohe Genüsse bereitend. Die beiden Idyllen müßten auch ohne die beiden dichterischen Leitsätze unter dem Titel ohne weiteres auf hinter der Musik gesehene zauberische Landschaften hinweisen; das Intermezzo ist in Variationenform auf ein Thema, das den Anmarsch eiserner Ritter bedeuten könnte, geschrieben und scheut, besonders im Verlaufe der Veränderungen, nicht vor harmonischen Härten, die aber stets berechtigt klingen, zurück. Geistig sind die drei Stücke bedeutend schwerer zu erfassen als technisch.

Jean Sibelius: Aus Werk 40 Pensées lyriques, Nr. 6 Pensée mélodique, Nr. 7 Rondoletto. (Je 1,50 Mk., Edition Breitkopf Nr. 4834 und 4835.)

Zwei hübsche Vortragsstücke von mäßiger Schwierigkeit, von denen besonders das Rondoletto recht wohlklingend ist. Weshalb aber jetzt immer noch die französischen Titel?

F. Weingartner: Werk 58. Herbstblätter, fünf Klavierstücke. (Zusammen 2 Mk., Edition Breitkopf Nr. 4870.)

Diese fünf Stücke lassen sich ganz kurz so ausdeuten: Nr. 1 kommt dem Ton Schumannscher Romantik sehr nahe, strebt auch harmonisch nur wenig darüber hinaus; Nr. 2 ist ein wirkungsvolles duftiges Scherzo von harmonisch stark fortdrängendem Wesen; Nr. 3 könnte in seinem Hauptteil (stürmisch bewegt) den Herbststurm, der die Blätter davonfegt, darstellen, das sinnende, müde Gegenthema des langsamen Teiles könnte natürlich auf viele Arten ausgedeutet werden; Nr. 4 bildet eins der bekannten Liebeszwiegespräche zwischen einer tiefen und einer hohen Stimme, und zwar ein äußerst zartes; in Nr. 5 endlich ist für einen anmutigen, beruhigenden Ausklang gesorgt. Die Stücke, von mittlerem Schwierigkeitsgrade, können den Klavierspielern sehr empfohlen werden.

Dr. Max Unger

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke, Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 28

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 13. Juli 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Tonschönheit, physikalischer Klang und Instrumentaltechnik in ihren Wechselbeziehungen

Von Dr. **Max Unger**

Wir alle, die wir in unseren Lehrjahren einen guten, fachgemäßen Klavierunterricht genossen haben, sind vom Lehrer nach einer sorgsamen, ja kniffllichen Lehre vom „schönen Anschlag" unterwiesen worden. Er bildete sozusagen Anfang und Ende des Lehrganges. Aber merkwürdig! Soviel Lehrer, soviel verschiedene Lehrweisen gab es beinahe, um dieses ersehnte Hochziel zu erlangen. So ziemlich jeder Klaviermeister von Ruf hatte sein besonderes Verfahren, den „trockenen", „reizlosen" oder „nüchternen" Anschlag in einen „schönen", „blühenden", „saftvollen" und „tragfähigen" umzuwandeln. Einer von ihnen, Tobias Matthay in London, lehrt und legt in seinen Schriften nicht weniger als 42 verschiedene Anschlagsarten nieder. Und trotzdem war es, wenn der Schüler nicht ganz in die geistige Abhängigkeit von seinem Lehrer geraten war, die Regel, daß er in dem Punkte am Ende so klug als wie zuvor war.

Dieser Ungewißheit und Geheimniskrämerei vom „schönen Anschlag" ist ein Ende gemacht worden, seit Eugen Tetzel in Berlin — seit reichlich zehn Jahren — nachgewiesen hat — daß es eine solche Frage überhaupt nicht gibt. Oder vielmehr: der Ungewißheit sollte eigentlich ein Ende gemacht sein; denn obgleich ihm der Nachweis, daß es weder einen „trockenen", „reizlosen" und „nüchternen" noch „schönen", „blühenden", „saftvollen", „tragfähigen" usw. Anschlag gibt, restlos geglückt ist, wird lustig auf den alten Leisten weiter geschustert, gelehrt und geschrieben. Und gerade deshalb möchte ich in diesen Zeilen kurz, aber nachdrücklich auf Tetzels Denk- und Erfahrungsergebnisse hinweisen, dann aber auch erwägen, inwieweit sie sich, freilich nur rein denkmäßig, vom Klavier weg weiter auf andere Instrumente anwenden lassen.

Es ist selbstverständlich, daß der Nachweis für die Behauptung, der Klavierton sei nach den Seiten seines größeren oder minderen Wohlklanges hin unveränderlich, nicht dem Musiker, sondern dem Physiker zukommt. Tetzel hat sich deshalb die Gutachten dreier berühmter Physiker, der Herren Prof. Dr. H. Rubens, Prof. Dr. M. Planck und Prof. Dr. Krigar-Menzel in Berlin eingeholt; alle drei stimmen vollständig überein. Ich wiederhole von den drei Urteilen, die Tetzel in seiner ausführlichen Schrift „Das Problem der modernen Klaviertechnik" (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909) Seite 11/12 mitteilt, nur das Hauptsächlichste von dem, was der zweite Gewährsmann schreibt: „Eine Beeinflussung der Klangfarbe einer Saite durch die Art des Anschlags kann, sofern der Hammer frei gegen die Saite fliegt, nur durch eine verschiedene Geschwindigkeit des Hammers, also durch verschiedene Tonstärke bewirkt werden. Denn die Geschwindigkeit, mit der der Hammer die Saite trifft, ist die einzige Variable, über die der Spieler verfügen kann. Das ist physikalisch nicht anders denkbar . . ."

Daraus folgt, von anderer Seite aus betrachtet, daß es im Grunde ganz gleich ist, wodurch oder wie die Klaviertaste niedergedrückt wird; ob mit dem Finger oder mit einem bloßen Gewicht — immer wird die Wirkung, wenn nur die Geschwindigkeit die gleiche ist, dieselbe sein.

Es lag nahe, die denkmäßig gewonnenen Ergebnisse auch durch Versuche zu belegen: Hinter Vorhängen wurden die Klaviertasten abwechselnd von der Hand und von einem bloßen Gewicht, und zwar mit der gleichen Geschwindigkeit, also in derselben Stärke, zum Klingen gebracht. Die Wirkung war, ob durch Finger oder Gewicht erzielt, die gleiche; es war, abgesehen von den verschiedenen Anschlagsstärken, kein Unterschied zu merken. Natürlich ist auch nicht der geringste Unterschied im Klang zu spüren, wie immer Finger und Hand beim Anschlag gehalten werden. Der Ton der Klaviersaiten ist eben, abgesehen einzig von den durch die verschiedenen Stärkegrade bedingten Veränderungen, hinsichtlich seiner Klangfarbe und seines größeren oder minderen Wohlklanges vollkommen unveränderlich. Und diesen Satz aufs Klavierspiel angewandt: es gibt weder einen schönen noch unschönen Anschlag im landläufigen Sinne.

Aber, wird man noch zweifelnd entgegnen, wir hören doch so untrüglich, wie himmelweit verschieden der Anschlag ist, wenn ein großer Künstler das Klavier meistert, und wenn sich ein mäßiger Spieler versucht. Darauf ist, mit Hinweis auf die dargelegten wissenschaftlichen Ergebnisse, nur zu erwidern, daß das, sofern es mit Rücksicht auf den natürlichen Klang des Klaviers gemeint ist, auf bloßem überlieferten Aberglauben beruht.

Worauf ist nun jedoch der oft geradezu bezaubernde Eindruck des Klavierspiels unserer ersten Künstler zurück-

zuführen? Einzig auf ihr Vermögen, alle Möglichkeiten, die das Klavier zur Erzielung eines hochmusikalischen Vortrages bietet, denkbar restlos auszunützen und miteinander zu verquicken. Diese Bedingungen sind zwar jedem Klavierspieler bekannt, müssen aber zum vollen Verständnis der Sachlage einzeln angeführt werden. Es sind:

1. die technischen, worunter die möglichst vollkommene Ausführung der einzelnen „Anschlagsarten" („Anschlag" hier im Sinne des handwerksmäßigen Gebrauches der Tasten, nicht mit Rücksicht auf die Schönheit des Tones), also hauptsächlich das Binden, Abstoßen und getragene (portato) Spiel, ferner die Fingergeläufigkeit und der richtige Pedalgebrauch zu verstehen sind;
2. die musikalischen, die bestehen aus der rechten Abwägung der Tonstärkegrade, der Zeitmaße, der Rhythmik und der im Laufe des Stückes auftretenden Zeitmaßverschiebungen, als da sind das Zurückhalten, und Eilen im großen und die kleinen und die kleinsten Schwankungen innerhalb des Taktes (die sogenannten agogischen).

Natürlich greifen diese „technischen" und „musikalischen" Möglichkeiten immer ineinander über; denn im Grunde gehört — ob es beim flüchtigen Überdenken gleich anders scheinen möchte — zur Erlangung eines wenn auch noch so kleinen Maßes von Technik dennoch ein gewisser musikalischer Sinn, und umgekehrt zur Verwirklichung musikalischer Absichten eine gewisse technische Ausbildung. Aber immerhin wird die obige Einteilung als eine die Hauptsachen im großen umfassende gerechtfertigt sein.

Ein Spieler, der sich alle jene genannten technischen und musikalischen Eigenschaften angeeignet und sie zu möglichster Vollkommenheit gebracht hat, wird beim Vortrag den Eindruck erwecken, als ob es ihm gegeben sei, den natürlichen Ton durch die besondere Art seines Spieles zu verschönern und zu veredeln. Aber das ist durch die Überlieferung überkommener Aberglaube, ist Sinnestäuschung. Insbesondere hat ein solcher Spieler diese Wirkung durch seine Herrschaft über die an zweiter Stelle genannten Eigenschaften ausgeübt: Vornehmlich das Vermögen feinster und augenblicklicher Abstufungen in den Stärkegraden und kleinsten Schwankungen in den vom Tondichter festgelegten Zeitmaßen macht den Meister aus. Diese Abschattungen im Vortrag können im allgemeinen nicht in die Musikstücke eingezeichnet werden, da es der Zeichen so viele gäbe, daß sie nur Verwirrung anrichten würden. Gewiß werden außer den jetzt üblichen Angaben für die Zeitmaße und Stärkegrade auch hin und wieder die wichtigen „agogischen Akzente" eingezeichnet; aber innerhalb der Tausende von Abstufungen in Stärkegraden und Bewegung bilden diejenigen, deren Angabe möglich ist, doch nur den kleinsten Teil. Solche Bezeichnungen sind natürlich äußerst nützlich, da sie den Spieler immer wieder an das rein Musikalische erinnern; die allerfeinsten Abschattungen werden aber niemals in ihrem ganzen Umfange angezeigt werden können, und sollen es auch nicht, denn sie unterliegen weniger dem Willen als dem Gefühl des Künstlers, und hier ist dessen ureigenstes Gebiet, das Gebiet, wo er zeigen kann, ob er in Wahrheit ein Nachschaffender genannt werden kann; niemals werden zwei hervorragende Spieler ein Stück einander gleich nachfühlen und nacherleben, und doch kann jede der beiden Wiedergaben in sich vollendet sein.

Und noch ein Wort über die Beziehung der Technik zum musikalisch feinst abgewogenen Vortrag. Niemals wird ein Spieler auf eine wirkliche Höhe des musikalischen Vortrags gelangen können, wenn er nicht bemüht war, sich die Herrschaft über die Finger vor allem hinsichtlich der Tonstärke und -bindung zu verschaffen. Beide sind für die höchsten Ziele des Klavierspiels, die „Kantilene", die ersten Bedingungen. Wie beim Gesang, so ist die schöne „Kantilene" beim Klavierspiel undenkbar ohne unbedingte Bindung und kunstgerechte Verteilung der erforderlichen Stärkegrade. Daraus ist ohne weiteres ersichtlich, daß auch die langsamen Anschlagübungen in Zukunft nicht zum Eisen geworfen werden dürfen, sondern noch immer fleißig zu pflegen sind. Nur dürfen diese nicht die Erhöhung der Schönheit des physikalischen Tones bezwecken, sondern sie müssen vor allem die Tondauer und Tonstärke — diese in allen ihren Abstufungen — voll auszunützen suchen. An erster Stelle hat also immer noch das Ziel zu stehen, daß die Finger für alle denkbaren Fälle des Nacheinander der Stärkegrade gewappnet sind: also Herrschaft jeder Art über alle Finger, um allen möglichen Klangabstufungen gerecht zu werden; als fast gleichwertiges Ziel hat zu gelten: beste Durchbildung der Finger, um eine einwandfreie Bindung oder, was dasselbe ist, genaue Ablösung der Finger zu erzielen. Solche Fingerübungen können indes immer nur unvollkommen, aber trotzdem — um dem Schüler nicht zuviel auf einmal aufzuladen — unumgänglich notwendige Vorübungen sein, denn es fehlt von den erst in zweiter Linie in Betracht kommenden anderen Bedingungen (wie gestoßenes und getragenes Spiel, Geläufigkeitstechnik, Pedalgebrauch usw.) abgesehen, noch eine weitere Hauptsache zur Bewirkung des musikalischen Eindruckes, eine Hauptsache, die nur an wirklichen Stücken geübt werden kann, die oben erwähnte Unterscheidungsfähigkeit feinster Zeitmaßschwankungen (Agogik).

Damit sind die Fragen der Wechselbeziehungen zwischen Klaviertechnik und musikalisch erfühltem Vortrag natürlich noch lange nicht erledigt. Ihre Erschöpfung würde indes überaus kniffliсher Sonderuntersuchungen bedürfen und den Rahmen dieser Betrachtungen weit überschreiten. Doch habe ich wenigstens die Hauptfrage eben gestreift. Ich möchte aber noch kurz die wohl unbestrittene Tatsache zu erklären suchen, daß das Klavier an Eindringlichkeit des Ausdruckes ziemlich hinter gewissen anderen Instrumenten zurücksteht; z. B. kommt es, so schön sein natürlicher Ton auch sein mag und so trefflich es auch gemeistert werde, keiner empfindungsinnig gespielten Geige auch mittlerer Güte, ja sogar schwerlich einer ebenso gehandhabten Flöte gleich. Das ist nach all unsern Erwägungen nicht schwer zu verstehen: der Geiger hat wie der Flötist und überhaupt die Spieler fast aller andern Instrumente den Vorteil vor dem Klavierspieler, daß er auch noch den Einzelton anschwellen oder ablassen kann, während der Klavierton, einmal angeschlagen, sogar auf der Stelle in der Klangstärke nachläßt, ein Umstand, der die Ausdruckswirkung wesentlich verringert. Zweifellos hat der Geiger anderseits auch wirklich die Möglichkeit, den Klang seines Instrumentes durch einen möglichst „schönen Strich" zu veredeln; er kann und muß also im Gegensatze zum Klavierspieler technisch auf den „schönen Ton" hinarbeiten, indem er

alles Spröde, Rauhe und sonstige Unschöne, was seinem Spiel infolge unfertiger Bogenführung noch anhaftet, zu unterdrücken sucht. Das geht natürlich nur so weit, wie es der natürliche Klang seiner Geige, der nur in den seltensten Fällen vollkommen sein wird, gestattet. Und in der gleichen Lage wie der Geiger ist jeder Instrumentenspieler, der es — ob mit der Hand oder dem Mund gilt gleich — unmittelbar mit dem Material seines Werkzeuges zu tun hat, der dieses Material also unmittelbar in seiner Gewalt hat — oder vielmehr nicht in seiner Gewalt hat; denn hier liegt die Unschönheit des Tones oft wirklich an der mangelnden Beherrschung des Spielers, bei dem Streicher am unvollkommenen Strich und bei dem Bläser am unvollkommenen Ansatz. Freilich gibt es auch hier einen nicht allzu fern liegenden Punkt, wo der Einfluß der Handhabung des Instrumentes aufhört und wo eine weitere Veredelung des physikalischen Klanges unmöglich wird. Sache des kundigen Lehrers wird es da sein, zu bestimmen, wo dieser Punkt erreicht ist.

Eine ganz eigentümliche Stellung nehmen in unserer Frage die Orgel und alle ihr verwandten Instrumente ein. Nicht allein wegen ihrer Größe wird sie „Königin der Instrumente" genannt, sondern vor allem wegen ihres erhabenen Klanges, der eine gewisse Unnahbarkeit und Kälte besitzt. Woher kommt das? Liegt das etwa an der Entstehung des Tones (bekanntlich entsteht dieser durch Öffnung von Luftklappen mittels eines Mechanismus, der durch Niederdrücken der Tasten in Bewegung gesetzt wird)? Dann müßte aber auch das Klavier, das, wie wir bemerkten, ebenfalls nur mittelbar zum Klingen gebracht wird, nicht gefühlswärmer wirken; denn ihm wird man ein größeres Maß von Gefühlskraft nicht abstreiten wollen. Oder liegt es im Wesen des Blasinstrumentes? Dann müßte auch der Klang einer gutgespielten Klarinette oder Flöte nicht wesentlich ans Herz rühren können. Tatsächlich liegt die Sache anders.

Wir wurden uns schon oben bewußt, daß außer der technischen Beherrschung des Instrumentes besonders die kleinen und kleinsten musikalisch erfühlten Schwankungen des Zeitmaßes — ganz kurzes Verweilen auf musikalisch wichtigen Tönen und kaum merkliches (freilich nicht dilettantisches) Verkürzen von nebensächlichen Notenwerten — sowie die kleinen und kleinsten An- und Abschwellungen für den gefühlsmäßigen Eindruck besonders von Belang sind. Denken wir uns nun erst einmal eine ganz alte Orgel ohne Schweller. Hier lassen sich natürlich die kleinen Schattierungen im Zeitmaß ebensogut wie auf dem Klavier ermöglichen. Hinsichtlich der Dauer des einmal angeschlagenen Tons ist die Orgel dem Klavier sogar überlegen: während der Klavierton dauernd abschwillt, bleibt sich der Orgelton bei gleichen Zügen sogar gleich. Jedoch hatten wir beim Klavierspiel die Möglichkeit, die Töne beim Anschlagen einer Reihe von Tasten (wenn auch nicht den einzelnen in sich, sondern nur von Ton zu Ton) nach Belieben an- oder abschwellen zu lassen. Dagegen bleibt sich der Orgelton auch bei einer solchen Reihe von Tönen im Stärkegrade gleich und ändert sich, aber leider auch nur ruckweise, nur durch Änderung der Züge. Selbst die oft mit doppeltem Schwellwerk versehene moderne Orgel kann sich in fraglicher Hinsicht noch nicht mit dem Klavier messen; denn das Schwellwerk ist auch unter den Füßen des Kundigsten doch nur zu schwerfällig zu behandeln, als daß man von den Möglichkeiten, die das Klavier zuläßt, auch nur annähernd reden könnte. Nur wohl in zwei Fällen ist hier die Orgel dem Klavier überlegen: in dem Vermögen, gewaltigste Steigerungen oder Abschwellungen anzulegen und gleichmäßige Schwellungen und Abschwellungen in jedem Stärkegrade bei langen Notenwerten herauszuarbeiten; das zweite liegt außer dem Möglichkeitsbereich des Klavierspielers, weil der angeschlagene Ton, je länger er klingen soll, um so mehr in seiner Anschlagsstärke verliert. Aber eine der Hauptsachen zur Erzielung eines starken Gefühlsausdruckes, die Abwägung, An- und Abschwellung der Tonfolgen bei schon mäßig schnellen Längenwerten, ist auf der Orgel unversetzlich.

Wer mit mir so weit gegangen ist, dem sage ich in folgendem Satze nichts Neues (es wird darin das Mitgeteilte nur von anderer Seite betrachtet und bestimmter beleuchtet): musikalische Begabung bedeutet die Anlage, sich den Mechanismus eines Instrumentes dienstbar zu machen, so zwar, daß das musikalische Gefühl sich hauptsächlich durch feinst abgewogene Schwankungen des Zeitmaßes und der Stärkegrade in den vorgetragenen Musikstücken ausdrückt. Dabei wird natürlich die von der musikalischen Begabung niemals vollständig zu trennende technische Beherrschung stillschweigend vorausgesetzt. Damit ist zugleich gesagt, daß es, wie man das häufig wohl annimmt, bei der Vermittelung musikalischer Werke irgendein „geheimnisvolles Fluidum" oder sonst ein nur nebelhaft vorgestelltes Ding nicht gibt, welches den Geist und das Gefühl des Spielers auf die Saiten des Klaviers oder der Geige oder überhaupt auf den Stoff jeglichen Instrumentes überträgt.

Es wäre nun verfehlt, aus der Tatsache, daß es auf den Klang einer angeschlagenen Saite einflußlos ist, was ich zum Niederschlagen der Taste benutze oder wie ich die Hand und Finger dabei halte — es wäre verfehlt, daraus zu schließen, es sei gleichgültig, wie die Finger, Hände, Arme und der ganze Körper gehalten und wie sie bewegt würden. Gemach! Außer der verkehrten Sehnsucht nach dem „schönen Anschlage" kannte man schon immer noch eine ganze Reihe technischer Aufgaben: unbedingtes Binden, leichtes Kurzspiel, Glätte des Spieles von Tonleitern und gebrochenen Akkorden, Treffsicherheit bei Sprüngen usw. usw. Um jeder dieser Spielarten sicher und ohne Umwege zu genügen, gilt es, die Gesetze, die es dabei für jedes beteiligte Glied gibt, streng zu befolgen. Freilich muß festgestellt werden, daß die früheren tausend Vorschriften zur Erzielung des „schönen Anschlages" häufig genug unklar mit denen zur Erzielung einer sauberen Technik zusammengewürfelt worden sind.

Wenn es Tatsache sein soll, daß Fühlen und Denken des Spielers sich einzig und allein durch die leisen Schwankungen des Zeitmaßes und der Stärkegrade äußern, ist es klar, daß das künstlerische Ergebnis etwas Mechanisches ist, was freilich jeden kleinsten Augenblick durch den menschlichen Geist in allen seinen Teilen geregelt wird. Der gröbste Vergleich wäre etwa der mit einem Webstuhl. Wie der Weber eine ziemlich einfache Maschine, so hat der Klavierspieler vor sich eine kunstvoll gestaltete, der Geiger eine noch einfachere als der Weber, jedoch im Grunde eine höchst sorgfältig gearbeitete. Hat der Weber aber im ganzen eine Arbeit zu verrichten, die wegen ihrer Einfachheit nur ein wenig Aufmerksamkeit erfordert, so vollbringt der Musiker eine in jeder Kleinigkeit sorgfältig überdachte und innigst erfühlte Leistung. Der Unterschied

ist also hauptsächlich einer des Grades. Jedes Instrumentenspiel ist eben ein von starker Geistes- und Gefühlskraft geregeltes Handwerk, und wo die Geistes- und Gemütskräfte nur schwach beteiligt sind, spricht man mit Recht von bloßem Handwerk.

Wie jedes Handwerk die Menschenhand selbst ausschalten und durch Maschinen ersetzen kann, so muß es auch denkbar sein, den Menschen an seinem Musikinstrument durch einen kunstvollen Mechanismus zu ersetzen. Mit den hinsichtlich der Notenwerte mathematisch genau, hinsichtlich der Stärkegrade aber meist oberflächlich gearbeiteten elektrischen Klavieren hat man das noch nicht im entferntesten gekonnt — ebensowenig wie mit allen möglichen andern mit der Hand oder Uhrwerken betriebenen Spielwerken (Leierkästen, Spieldosen, „Orchestrions" usw.). Alle diese ermangeln gerade des Wichtigsten: jener feinen Abweichungen von den feststehenden Notenwerten und der künstlerischen Auf- und Abtönungen der Stärkegrade, die allein dem Vortrag die belebende Blutwärme verleihen. Alle jene Spielwerke wirken ihrer mathematisch berechneten Bewegung halber, kurz und bündig gesagt, leierig. Wer sich indes ein wenig um die Fortschritte in der Herstellung mechanischer Musikwerke bekümmert, weiß, daß wir wenigstens im Hinblick auf das Klavier nahe an der Lösung der Kernfrage sind. Wir haben schon heute Klavierspielwerke (die sogenannten Mignon-Apparate), deren Spiel von dem der bedeutendsten Meister schwerlich oder nur mit großer Mühe zu unterscheiden ist. Das liegt daran, daß sie wenigstens der einen Hauptbedingung vollkommen gerecht werden: sie geben alle Schwankungen des Zeitmaßes deshalb aufs genaueste wieder, weil sie eine sinnreiche Erfindung nach dem persönlichen Vortrag des Künstlers festgelegt hat. Hinsichtlich der Stärkegrade sind sie, da sie nur über eine nicht sehr große Anzahl (wie ich erfahre: zehn) verfügen, noch unvollkommen. Gelingt es, deren Anzahl noch bedeutend zu erhöhen — vielleicht genügen 20 bis 30 —, so haben wir das vollkommene selbstspielende Klavier, das den Klaviermeister vortäuscht — ohne den „schönen Anschlag". Und ähnlich ist auch der Bau einer mechanischen Flöte, Geige, Orgel usw. denkbar, die den Künstler vollkommen ersetzen würden. Das oder jenes Instrument würde freilich den Instrumentenbauern und Mechanikern vielleicht noch härtere Nüsse zu knacken geben als das geschilderte Klavierspielwerk. Aber, wie gesagt, die Möglichkeit ist vorhanden. Es könnte sogar der Fall sein, daß die mechanische Orgel noch Größeres leistete denn die von Menschenhand gespielte. Schon oben wurde erwähnt, daß sie gegenwärtig noch der feineren Grade der An- und Abschwellungen und der augenblicklichen Verstärkung (sforzato) ermangelt. Wer bürgt uns dafür, daß ein Meister des Instrumentenbaues und der Mechanik uns nicht bald einmal die vollkommene selbstspielende Orgel schenkt?

Aus dem Leipziger Musikleben

Der Leipziger Paulus (Universitätssängerverein zu St. Pauli) gab an seinem Stiftungsfeste (Stiftungstag: 4. Juli 1822) ein Konzert unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Prof. Friedrich Brandes im Paulinerhause. Auf dem Programm standen ausschließlich Werke von Robert Schumann, um deren Wiedergabe sich Frau Aline Sanden vom Leipziger Stadttheater, Solocellist Max Kiesling vom Gewandhausorchester, Pianist Karl Lebrecht und Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes verdient machten. —

Ein Wohltätigkeits-Konzert im Gewandhause am 22. Juni paßte mit vielem Geschick die Spielfolge dem Zweck an, weitere Kreise als die im eigentlichen Sinn Musikverständigen zum Besuch heranzuziehen; ein glänzender Erfolg zum Besten Verletzter und Hinterbliebener der Gefallenen in der Seeschlacht am Skagerrak hat den Veranstaltern, dem Deutschen Flottenverein, recht gegeben. In engem Zusammenhang mit dem Anlaß standen die Orchesterstücke, die Holländer-Ouvertüre mit ihren brausenden Meeresklängen, die in lautloser Ergriffenheit aufgenommene Heldenklage aus der Götterdämmerung und Liszts „Präludien" mit ihrem Sturmestosen und kriegerischen Schluß, ein Werk, dessen immer wieder erstaunlich genialen Reichtum an Linien und Farben Arthur Nikisch und sein Gewandhaus-Orchester in herrlichst erglänzender Klarheit ausbreiteten, desgleichen das auf den von Kurt Stieler gesprochenen, formschön und gedankenklar gedichteten Vorspruch folgende „In memoriam" Carl Reineckes, von dem besonders die stimmungstiefe Einleitung dem tonsetzerischen und menschlichen Fühlen des Meisters beim Tode seines langjährigen Gewandhaus-Konzertmeisters Ferdinand David ein viel zu wenig beachtetes schönes Denkmal setzt. Wer könnte diese Introduktion heute schreiben? Die selbstlos mitwirkenden Solisten trugen jedenfalls in hohem Maße zum Resultate „Ausverkauft" bei, zwei erste Kräfte großer Nachbarbühnen, die man hier stets mit Auszeichnung begrüßt; von Berlin kam Cläre Dux mit ihrem an dieser Stelle öfter gewürdigten, im Vortrag zarter Lieder doppelt bestrickenden, ja schlechthin vorbildlich wirkenden lyrischen Sopran, von Dresden Friedrich Plaschke, ein Meister äußerlich ruhigen, klangschönen und kraftvoll beseelten Kunstgesangs. Bei Opernbruchstücken im Konzertsaal scheinen freilich die Geister all der Großen, die jeder auf seine Weise, vom alten Monteverde und Gluck bis auf Wagner, für das Gesamtkunstwerk gekämpft haben, aufzusteigen und mit betrübter Miene zu sagen: Haben wir dazu gelebt? Agathe, die, im Nachtgewand, zu ahnungsschwerer Stunde den säumenden Geliebten erwartend, vom Zauber des Mondenglanzes umflossen, Zuversicht beim Vater aller Dinge sucht; der gespenstische Holländer, die Fluten, die ihn an unwirtlichen Felsenstrand getragen, beschwörend, seiner Qual ein Grab zu gönnen; Wotan, der sich vom letzten Blick auf die bräutliche Tochter losreißt, um mit seines ewigen Speeres Spitze lodernden Flammen den Weg zu weisen — das alles von Künstlern im Gesellschaftsanzug bewegungslos mit angenehm verbindlicher Haltung vorgetragen — hat der Hörer, wenn er das als seltsam empfindet, zu viel oder zu wenig Phantasie? Gleichviel, das Konzert als Ganzes erregte helle Begeisterung und wird als eine der großartigsten künstlerischen Veranstaltungen dieser Art den Hörern unvergeßlich sein. —

Seit der Wiederbelebung von Baußnerns „Herbort und Hilde" brachte die Leipziger Oper jene zweier französischer Spielopern aus der guten alten Zeit der textlichen und musikalischen Anspruchslosigkeit, „Johann von Paris" von Boieldieu und „Wenn ich König wär'" von Adam. Boieldieus liebenswürdiges Werkchen erfüllte den künstlerischen Zweck, die Wiedererstehung des darstellerischen Teils unserer komischen Oper unter der jetzigen Leitung an einem gewinnenden Beispiel vor Augen zu führen. Was Cläre Hansen-Schultheß aus der Figur der Prinzessin herausholte, ist einfach unbeschreiblich; Hans Lißmann war ein ritterlicher Prinz, Else Schulz-Dornburg ein höchst flotter Page, dessen Gesamtwirkung es kaum störte, daß ihm gesangstechnisch nicht ganz die wünschenswerte leichte Schlankheit zu Gebote stand. Ein Kabinettstück bot natürlich Alfred Kases Hofmarschall, der Natur abgelauscht und doch aufs feinste stilisiert. — In jeder Hinsicht be-

deutender und meist auch höchst unterhaltsam — kleine Striche in der Musik wären nicht vom Übel — gibt sich Adams romantisch-komische Oper, in der unter Albert Konrads Führung feinfühlig musiziert und unter jener Georg Marions vorzüglich gespielt wurde, von dem ernsten Liebespaar Cläre Hansen-Schultheß-Hans Lißmann wie dem munteren Elly Gladitsch-Walter Elschner und allen sonstigen Hauptfiguren. Gesanglich stand die zuerst Genannte mit ihrer glanzvollen Koloratur obenan. Der neue Bariton Stefan Kaposi zeigte sich der sehr hochliegenden Partie des Königs, des spiritus rector des Stückes, gewachsen, ohne deren Wohllaut auszuschöpfen. Von nicht alltäglichen deutschen Spielopern erschienen unter Professor Lohses Leitung neu einstudiert Wolfs „Corregidor", worin Ernst Possony als Müller eine großangelegte, Cläre Schultheß-Hansen als Müllerin eine allerliebste Leistung bot, und Webers „Drei Pintos", mit Hans Müller, Hans Lißmann und Walter Elschner in den drei Titelrollen, erstern beiden auch als wirksamen Darstellern. Die Wirtstochter Ines, die für das Gepräge des ersten Aktes wesentlich ist, ging von der abgehenden Luise Olbrich bald an Hedwig Borchers über, die wieder Ausgezeichnetes bot; an größeren hervorragend geeigneten Partien für diese durch Gesangstechnik und Darstellung vielversprechende Kraft würde es keineswegs fehlen. Eine andere Künstlerin, von der noch das beste zu erwarten ist, Luise Modes-Wolf, verschönte musikalisch gleichfalls Webers Spieloper durch den hohen Reiz ihres echt lyrischen, Wärme und Unberührtheit in gleichem Maß vereinigenden, auch im Piano das Theater mühelos erfüllenden Soprans, der gelegentlich in der großen Arie der Gräfin (Figaro) jüngst noch einen spontanen künstlerischen Sieg errang.

Die Arbeit auf dem Gebiet der großen Oper trat wegen deren höherer Anforderungen an Orchesterkörper und Bühnenpersonal jetzt in der Zeit der zahlreichen Einziehungen sehr zurück; immerhin erfuhr die „Aïda" eine vokale Neueinstudierung mit dem Solistenquartett Gertrud Bartsch, Valesca Nigrini, Rudolf Jäger, Alfred Kase, das große Stimmpracht entfaltete und auch in den Kraftstellen der Partitur, im zweiten Finale über die gewaltigen Tonmassen von Bühne und Orchester die klangliche Führung behielt.

Mit dieser Spielzeit scheiden zwei Mitglieder von musterhafter Pflichttreue und vollkommener musikalischer Sicherheit aus, Kammersänger Erich Klinghammer nach sechs, Luise Fladnitzer nach zehn Jahren unermüdlicher vielseitiger Tätigkeit. Das Erbe dieser Künstlerin haben Else Schulz-Dornburg und Elly Gladitsch großenteils schon angetreten; nichts aber wird vergessen machen, daß wir in Luise Fladnitzer eine schlechthin klassische Vertreterin des munteren Faches mit vollkommener Eignung zum persönlich innerlichen Gestalten auch des Lyrischen besessen haben, wie ihre Darbietungen in Butterfly, Abreise, Mignon u. a. beweisen. In körperlicher und geistiger Vollkraft, auf der Höhe stimmlichen und schauspielerischen Könnens scheidet eine große Künstlerin von uns. Erich Klinghammer hatte als Graf im Figaro einen guten, mit einer reichen Anzahl von Kränzen verschönten Abgang, der seine Vorzüge, die prächtige Figur, weltmännische Spielgewandtheit, die natürliche geschmackvolle Verbindung von Wort und Ton, wie die Spieloper sie fordert, in helles Licht setzte. „Ihr durftet werben um zwei Königinnen" kann man ihm zurufen; er hat unter eigentümlichen Verhältnissen fast fünf Jahre lang in Rollen des lyrischen wie des heldischen ersten Baritonfachs in Leipzig gewirkt; sein Verzeichnis hier gesungener Partien ist glänzend. Im übrigen war in letzter Spielzeit in längst erwünschter, ja durch die Verhältnisse gebieterisch geforderter Weise Walter Soomer in einer größeren Reihe von Heldenpartien tätig: „Holländer", „Lohengrin", „Nibelungenring", „Tiefland", Lustige Weiber" kamen mit seiner glanzvollen Mitwirkung heraus. Außerdem erschien Kammersänger Urlus wie alljährlich als Gast, dieses Mal nur für sechs Abende; er gab den Lohengrin, Tannhäuser, Rienzi, Radames, Stolzing und Parsifal mit der vollen Jugendfrische in Erscheinung, Spiel und Stimme.

Eine Überraschung seltener Art bot das Ballett mit Emma Grondonas nach Freiligrath bearbeitetem Tanzgedicht „Der Blumen Rache", einer der feinstempfundenen, sinnvollsten und poesiereichsten Arbeiten dieser Art, die turmhoch über dem Durchschnitt steht. Die Musik wählte sich die geschickte Ballettmeisterin, größtenteils sehr glücklich, aus Schuberts Rosamunden-Orchesternummern. Ein gleichfalls nur viertelstündiges Werk dieser Art, wie dieses mehr Mimodram als eigentliches Ballett, dichtete und vertonte selbst mit allem Können der heutigen Instrumentationstechnik der junge Hans Kormann; es heißt „Die Odaliske" und läßt an aufwühlendem Reiz nichts zu wünschen übrig. Glücklich, wer weise genug ist, mit dem tonsetzerischen Rüstzeug der jungdeutschen Schule Pantomimen anstatt Opern zu schreiben! Max Steinitzer

Musikbriefe

Aus Düsseldorf

Von A. Eccarius-Sieber Mitte Juni

Auch im weiteren Verlaufe des Konzerthalbjahrs brachte der Musikverein nur hehrste Kunst in großzügiger Ausdeutung. Ein deutsches Requiem von Brahms und Beethovens Eroica im dritten, die Matthäuspassion von Bach im vierten Konzert. Frau Stronck-Kappel, Dr. Lauenstein, Alfred Kase, dazu von unbekannteren Solisten Anna Marie Lenzberg, Frl. Schulz unterstützten die vortrefflichen Gesamtleistungen unter Karl Panzners trefflicher Führung. Ebenso tat sich der Knabenchor des städtischen Gymnasiums (Lehrer Günther) in der Passion hervor. Erlesenen Kunstgenuß boten die großen Orchesterkonzerte Panzners, die sich von jeder gesellschaftlichen Beeinflussung freihalten und bei sehr mäßigen Eintrittspreisen auch weniger bemittelten Kunstfreunden zugänglich sind. In ihnen hörten wir als Neuheiten Georg Schumanns Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für großes Orchester, ein gediegenes Werk, vom Urheber selbst vorgeführt, Maukes Heldenklage und Regers Eine vaterländische Ouvertüre, ein kontrapunktisch überladenes, nicht besonders wertvolles Werk. Dazu gab es Brahms' Vierte, Beethovens A dur-Sinfonie, Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, Straußens Don Juan, Schumanns B dur-Sinfonie, Suite für Streichorchester und Flöte von Bach in warmblütiger Wiedergabe. Von Solisten beteiligten sich an den Abenden Georg Schumann als akademisch kühler Ausdeuter des Bachschen D moll-Klavierkonzertes, Elvira Schmuckler, eine vorzügliche Vertreterin des Violinkonzertes von Bruch, Emil Eckert, der sich mit der Wiedergabe des Schumann-Konzertes als glänzender Techniker und Klavierpoet auswies, Else Gutheim, eine manches versprechende Liedersängerin mit Gesängen von Rich. Strauß. Die Gesellschaft der Musikfreunde widmete ihren siebenten Abend Werken von Richard Barth, den letzten Tondichtungen von Dr. Kunsemüller (der sich am Klavier beteiligte). Der Düsseldorfer Lehrergesangverein von Julius Buths wählte Werke von Orlando Lasso, Eccard, Beyer, Neitzel, Brahms-Hegar, Maase und Dorn, um an ihnen seine oft gepriesene Chorschulung aufs neue zu bekunden, und stellte als außerordentlich begabtes Violintalent den jungen Rolph Schröder heraus, von dem man bald Bedeutendes erwarten darf. Der Düsseldorfer Männerchor konzertierte mit dem Essener Männergesangverein unter ihrem Leiter Mathieu Neumann zusammen. Schuberts Chöre Die Nacht, Der Gondelfahrer, Schumanns Der träumende See und Ritornell, Goldmarks Frühlingsnetz und Bruchs Fritjof hoben die prachtvollen Chorleistungen auf ein besonders hohes künstlerisches Niveau. Auch der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M. erfreute durch ganz hervorragende Leistungen a cappella. Zur Verherrlichung des Abends trug Adolf Busch aus Wien mit seinem genialen Geigenspiel bei. Viel Begeisterung

löste Eugen d'Albert an seinem Beethoven-Abend im großen Kaisersaal aus. Die C moll-Sinfonie (Werk 111) und Appassionata (Werk 57) mußten als Höhepunkte seiner Interpretationen angesprochen werden. Zum letzten Male erschien der inzwischen verstorbene M. Reger als ausübender Künstler. Er spielte Bach, Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier und mit Lony Epstein zusammen seine Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Mozart, die auch als Orchesterneuheit hier aufgeführt worden sind. Lony Epstein erwarb sich ferner Verdienste als Auslegerin der Schubertschen A dur-Sonate. Ferner gastierte Paul Knüpfer als Liedersänger im Schauspielhause, spielten Elvira und Alice Schmuckler außer einer Händelschen in D die Violinklaviersonate in G von Brahms ganz hervorragend schön. Viel Erfolg hatte Elisabeth Boehm van Endert an ihrem Liederabend. Ihre feinsinnige und stets fesselnde Vortragsweise fand verdienten, ungewöhnlich warmen Beifall.

In der Oper zeigte sich Kapellmeister Karl Alwin als berufener Theaterdirigent anläßlich einer sehr stimmungsvollen Aufführung der Mozartschen Entführung, der Erstaufführung von Adams hübscher Oper König für einen Tag (Si j'etais roi), der temperamentvollen, im Orchester fein schattierten Aufführung der Aida von Verdi mit Else Bräuner als ausgezeichneter Vertreterin der Titelrolle, entfaltete aber besondere Fähigkeiten bei der Neueinstudierung des Einakters Rahab von Clemens v. Frankenstein. Den Schluß wußte er geradezu hinreißend schwungvoll zu gestalten. An demselben Abend stellte Alfred Fröhlich den Barbier von Bagdad von Cornelius glänzend heraus. Auch Leo Blechs reizende Oper Versiegelt erblühte unter seiner sicheren Hand zu neuem Leben. Noch zu nennen bleiben die Carmen von Elisabeth Boehm van Endert, gesanglich wie darstellerisch gleich fesselnd unter großer Begeisterung eines ausverkauften Hauses geboten, Lortzings Wildschütz und die Operette Die Kaiserin unter Tanners musikalischer Leitung. Im Apollotheater dirigierte Viktor Holländer an der Spitze des gastierenden Residenztheaters aus Berlin seine eigne Musik zu den Schwänken Die Schöne vom Strande und Loge 7, die es zu einer Reihe beifällig aufgenommener Vorstellungen brachten.

Aus Plauen i. V.

Von Dr. Ernst Günther Anfang Juni

Es ist geraume Zeit her, daß die Überschrift „Plauen i. V." in der N. Z. f. M. vertreten war. Der Grund ist leicht einzusehen. Wo keine oder fast keine Musik gemacht wird, schweigt auch die Feder des Berichterstatters. Der Kriegswinter 1914/15 sah ebenso wie die Pforten unseres Musentempels die Konzertsäle, die wir leider nur in sehr mäßiger Beschaffenheit haben, geschlossen. Nur hier und da trat Frau Musika in den Dienst der Wohltätigkeit und sammelte Hörer um sich, die aber des Spendens und nicht oder nur in verschwindendem Maße des Hörens wegen kamen, obwohl das, was geboten wurde, z. B. ein mehrfaches Auftreten Walter Soomers, gar nicht übel war. Im zweiten Kriegswinter haben sich die Verhältnisse zugunsten der Kunst geändert. Obwohl die Industriestadt Plauen mit ihren Spitzenfabriken gar sehr unter dem Krieg litt und noch leidet, hat doch das Theater bei leidlichem Besuch den ganzen Winter hindurch Schauspiel und Oper (allerdings nur „eisernen Bestand", ab und zu auch ledernen) und Operette gegeben, haben die konzertveranstaltenden Vereine wenigstens einen Teil ihrer üblichen Winteraufgaben lösen können. Daneben blühten die musikalischen Wohltätigkeitsunternehmungen wie allerwärts und brachten neben Unzulänglichem Vortreffliches. Dazu rechne ich in erster Linie das wiederholte Auftreten des trefflichen Kammersängers Alfred Kase, der einmal in einem Wohltätigkeitskonzert der städtischen Kapelle das Fettauge war und später zusammen mit Valeska Nigrini von der Leipziger Oper einen wirklich vornehmen Brahms-Schubert-Abend gab.

Von den beiden großen konzertgebenden Vereinen, dem Konzertverein und dem Richard Wagner-Verein, hat sich der erstere mehr Beschränkungen auferlegen müssen als der andere, da das Orchester, das ihm dabei zur Verfügung steht, die städtische Kapelle unter Kapellmeister Werner, besonders starke, nicht wieder auszugleichende Einbußen an Musikern zu erleiden hatte. Wegen des Kriegszustandes der Kapelle, die an manchen Instrumenten mit lauter geborgten Musikern arbeiten mußte, konnte Kapellmeister Werner seinen löblichen Drang, Neuheiten aufzuführen und zeitgenössische Musiker zu berücksichtigen, nicht befriedigen. Sein Spielplan beschränkte sich darum meist auf die Klassiker und Romantiker der deutschen Musik. Man hörte in gut vorbereiteter Ausführung einige Beethovensche Sinfonien und die C dur von Schubert; sogar die erste Brahmssche gelang recht ordentlich, wie denn überhaupt dem Fleiß und dem Geschick des Kapellmeisters, mit nicht zureichenden Kräften Befriedigendes zu bieten, alle Anerkennung zu zollen ist. In der Wahl der Solisten war man bis auf den einen, den jungen Chilenen Claudio Arrau, der sich als ein ganz vortrefflicher Klavierspieler erwies, nicht besonders glücklich; auch das Auftreten eines Chors, der die Chorfantasie von Beethoven und den „Maitag" von Rheinberger sang, gehörte nicht zu den Großtaten dieser Konzerte.

Der Richard Wagner-Verein gab einen großen Teil seiner üblichen Winterkonzerte, wenn er auch auf die Herbeiziehung eines fremden Orchesters diesmal verzichtete. Den orchestralen Teil zweier Abende bestritt die städtische Kapelle recht wacker, sonst gab man Solistenkonzerte. Die mit Recht gerühmte Berliner Hofopernsängerin Cläre Dux wurde auch hier wegen ihrer geschmackvollen, schönstimmigen Kehlfertigkeit sehr gefeiert, Frau Kwast-Hodapp bereitete in besonders glücklicher Gebelaune mit ihrem meisterlichen Klavierspiel genußreiche Stunden, ein junger Geiger, Max Rosen, machte mit süßem Ton und feinausgeglichener Technik aufhorchen, der Dresdener Tenor Lußmann gefiel durch frische und gut verwendete Mittel. Andere Dresdener Gäste, Konzertmeister Bärtich, die Kammervirtuosen Spitzner und Wunderlich, Professor Roth, dieser in Gemeinschaft mit Frau Martha Günther (Plauen), spendeten erlesene Genüsse edelster kammermusikalischer Kunst. Das erste und letzte Konzert des Vereins waren in der Hauptsache Chorkonzerte. Im ersten wurde das so recht zur Kriegszeit stimmende Händel-Oratorium „Judas Makkabäus" aufgeführt, im zweiten als Hauptnummer ein großes Stück der Oper „Mahadeva" von Felix Gotthelf. Während der Chor im Händelschen Oratorium aus freiwillig zusammengetretenen Sängern und Sängerinnen bestand, die unter Leitung von Prof. Walter Dost eine in Anbetracht der Umstände achtunggebietende Wiedergabe des Werkes zustande brachten, war im letzten Konzerte dieser Zufallschor zu einer festen Vereinigung geworden, dem „Philharmonischen Chor". Damit hatte Plauen wiedergewonnen, was ihm vor mehreren Jahren durch den aus Entkräftung erfolgten Heimgang des einstmals sehr leistungsfähigen Musikvereins entzogen worden war. Da an der Spitze des zurzeit sehr zahlreichen Chors in der Persönlichkeit Dosts ein unternehmungslustiger, talentvoller Musiker steht, so ist zu hoffen, daß dem gemischten Chorgesang ein neues Morgenrot in unserer Stadt tagen und daß man außer Bach, Haydn und Mendelssohn auch einmal eins oder das andere der neueren Oratorien hören wird.

Rundschau

Oper

Berlin Die Königl. Oper schloß in der Pfingstwoche ihre Pforten. Als die drei letzten Opernvorstellungen hatte man Thomas' Mignon, Verdis Aida und Meyerbeers Afrikanerin. Zur selben Zeit gab man im Deutschen Opernhause einmal Kreutzers Nachtlager und zweimal Wagners Parsifal. Letztes Werk beherrschte dort die ganze Pfingstzeit. Wir haben schon über eine seiner Aufführungen geschrieben

und greifen deshalb heute eine andere, jüngere Vorstellung heraus, eine von Lortzings Wildschütz. Das Deutsche Opernhaus brachte in den kurzen Jahren seines Bestehens bereits mehrere Werke des alten deutschen Meisters heraus (Undine, Zar und Zimmermann, Waffenschmied), das genannte steht aber gegenwärtig im Vordergrunde und übt dank einer ausgezeichneten und brillant inszenierten Aufführung eine starke Anziehungskraft auf das Publikum aus. Bekanntlich erschien der Wildschütz am Silvesterabend des Jahres 1842 zum ersten Male in Leipzig, in Berlin im Spätherbst darauf. Keine Zeitströmung hat dieser Musik, die an die jugendliche Lebensfrische der Mozartschen erinnert, Eintrag zu tun vermocht. Wie zu andern im Deutschen Opernhause gegebenen Werken gab auch für dieses Direktor Hartmann ein neues Textbuch heraus, das im Bühnenverlage von Ahn & Simrock (Berlin) erschien und weiteren als bloß lokalen Wertes ist. Hartmann erinnert in dem gehaltvollen Vorworte vor allem daran, daß Lortzing erst Sänger und Schauspieler, dann Regisseur und endlich Kapellmeister war; daß sich in ihm zum ersten Male der Dichter und Komponist mit dem Sänger und Schauspieler vereinigte und aus dieser Vereinigung die erstaunliche Lebenskraft seiner Opern floß. Hartmanns Ausgabe zeigt das Buch lesbarer, macht dem Opernsänger seine Prosa mundgerechter und renoviert und reduziert auch die Bemerkungen des Regisseurs Lortzing. Schließlich behandelt das Vorwort das Verhältnis des Buches zu seiner Quelle, dem Kotzebueschen Lustspiele „Der Rehbock". Wenn Hartmann ferner in Parenthese bemerkt, daß einige Opern Lortzings vielleicht mit Unrecht in gänzliche Vergessenheit geraten seien, so ist dieses Urteil aus dem Munde eines erfahrenen, auf die Praxis gerichteten Bühnenleiters gewichtig und beherzigenswert. Ich, der ich allerdings kein geschäftskundiger Begutachter bin, denke bei solcher Äußerung wieder an die Festoper „Hans Sachs", die im Sommer 1840 in Leipzig auftauchte und in erneutem Klavierauszuge von Kleinmichel erschien. Ihr Stoff verträgt die Nachbarschaft von Wagners Meistersingern durchaus, und ihre musikalische Anlage, weil ganz anderen Stiles und Zweckes, ebenfalls. Mein Generalurteil über die besagte Aufführung des Wildschützen habe ich vorausgeschickt. Sein guter Ausfall ist zunächst Rudolf Krasselt am Dirigentenpulte und Hans Kaufmann in der Regie zu verdanken. Unter den Darstellern glänzte besonders Luise Marck-Lüders als Gräfin, und Eduard Kandl heimste als Schulmeister des Löwen Anteil am Erfolge ein. Seine Arie von den fünftausend Talern schoß wie immer den Vogel ab. Neben ihm schnitt Katharina Jüttner als seine Braut stimmlich besonders gut ab. Dagegen trat die Baronin Irene Edens, an sich eine hübsche Leistung, hinsichtlich der Größe der Stimme merklich zurück. Else Voigt, ihr Kammermädchen, überragte sie zudem beträchtlich an äußerer Größe. Das sind so Sachen, die sich nicht immer nach Wunsch erreichen lassen. Viel Erfolg hatten auch Jacques Bilk als Graf und Karl Gentner als Baron. In den Ensemblesätzen klangen jedoch diese Stimmen alle nicht recht zusammen; sie harmonieren nicht sonderlich. Dafür war aber das Schauspielerische aus einem Gusse, oft flott und elegant. So dürfte z. B. die Billardszene das Herz manchen Billardspielers höher schlagen gelassen haben. Hier bestach auch die dekorative Ausstattung, die schon im ersten Aufzuge ein ungewöhnlich schönes Dorfbild gewährt hatte. Chor und Orchester verdienen besonderes Lob. Letzteres zeigte auch, daß die Ouvertüre wohl wert wäre, in populären Konzerten einmaldie immer und ewig gespielten zur Weißen Dame, zu Fra Diavolo usw. abzulösen. Abends darauf beanspruchte eine Vorstellung von Verdis tragischer Oper Rigoletto unser kritisches Interesse. Da trat das neu engagierte Mitglied Frau Berta Gardini-Kirchhof zum ersten Male auf. Sie sang die Gilda. Über die Vorzüge und Mängel ihrer Gesangskunst habe ich mich schon in den Konzertberichten ausgesprochen. Im vielseitigen Milieu der Bühne traten die Mängel naturgemäß weniger hervor, zumal in diesem Riesenhause. Die Stimme glänzte in der hohen Lage und den Koloraturkünsten. Dazu machte die Dame eine gute Bühnenfigur. Schauspielerisch wird sie sich an dieser Stelle, wo gerade nach der Richtung sehr sorgsam gearbeitet zu werden scheint, schon noch entwickeln. Die Titelrolle war Holger Börgesen gegeben. Er spielte vortrefflich, war aber stimmlich nicht disponiert. Bernhard Bötel sang den Herzog, und zwar stets con tutta la forza. Im Quartette des letzten Aktes war er fast nur allein zu hören, und ob so ein Lied wie das „La donna è mobile" beim Nachhausegehen auf der Landstraße nun gerade mit Stentorstimme herausgebrüllt oder nicht vielmehr nur „so für sich hin" gesungen werden muß, das könnte man sich endlich auch einmal überlegen. Die beste Leistung, stimmlich wie schauspielerisch, war wohl der Sparafucile Eduard Kandls: alles eindringlich, aber dezent. Wie dieser Künstler und Holger Börgesen die Nebenszene im zweiten Akte spielten, bewies ebenfalls, daß im Deutschen Opernhause in dieser Beziehung sehr feine Leistungen erreicht werden. Die Szene war brillant; ihre Architekturbilder erweckten einem schöne mantuasche Erinnerungen und Sehnsucht nach dem alten klassischen Lande der Kunst — trotz der häßlichen politischen Konstellation. Kapellmeister Waghalter nahm stilvolle Tempi, was entgegen dem von einer früheren Aufführung Bemerkten ausdrücklich festgestellt sei. Das Haus war ausverkauft.

Bruno Schrader

Konzerte

Hannover Von Konzerten sind seit meinem letzten Berichte noch zwei bedeutendere Vorkommnisse zu melden. Im achten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle gab es unter Gilles feinfühliger Leitung Beethovens B dur-Sinfonie und ein allerliebstes Nocturno für Harmoniemusik von Spohr, das von unsern ersten Bläsern wundervoll zu Gehör gebracht wurde. Den Karfreitag beging, wie alljährlich, die Musikakademie (Frischen) mit einer weihevollen Aufführung der Matthäuspassion, in der namentlich die Vertreter der Evangelisten- bezw. der Christuspartie — Kammersänger Meader und Kase — höchsten Kunstansprüchen gerecht wurden. Der starkbesetzte Chor — „Musikakademie" und „Männergesangverein" mit etwa 400 Mitgliedern sowie das Königl. Orchester — gab unter Frischens energisch-anfeuernder Leitung sein Bestes. Die Gesamtanzahl aller Konzerte betrug trotz Krieg und Kriegsnot in diesem Jahre weit über hundert (!), gegen knapp 60 im ersten Kriegswinter. Der Mensch gewöhnt sich eben an alles, „und die Gewohnheit nennt er seine Amme"! L. Wuthmann

Kreuz und Quer

Berlin. Der Berliner Komponist Friedr. E. Koch hat eine Weihnachtskantate „Die Weissagung des Jesaia" vollendet.

— Nach dem Bericht des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes über die Orchesterverhältnisse am Schlusse des zweiten Kriegsjahres sind die Orchester der Städte Regensburg, Königsberg, Saarbrücken, Lehe, Bonn und der Münchner Konzertverein aufgelöst worden. Der Mitgliederstand ist in allen Orchestern, mit Ausnahme von Baden-Baden und dem Leipziger Winderstein-Orchester, unvermindert geblieben, nur in einigen wenigen Orchestern sind infolge des Krieges Musiker entlassen worden. Das Geraer Hoforchester hat seinen Mitgliederstand sogar vermehrt.

Dortmund. Kgl. Musikdirektor Holtschneider (Dortmund) hatte mit den Orgelkonzerten in Verbindung mit der Kapelle des I. Ersatz-Bataillons Inf.-Reg. Nr. 67 in Essen, Osnabrück, Dortmund, Detmold, Bielefeld, Crefeld, Wanne usw. großen Erfolg. Dem Fonds für die Hinterbliebenen gefallener Krieger konnten 3500 Mk. übergeben werden.

Eisenach. Eine Tagung der evangelischen Kirchengesangvereine Deutschlands fand am 5. Juli in Eisenach statt. Das Reformationsjubiläum des Jahres 1917 soll eine Jubiläumsfeier der ganzen Reformation werden, das nicht auf einige Tage beschränkt sein darf, sondern sich durch alle Gottes-

dienste, durch alle musikalischen und alle Vereinsveranstaltungen des ganzen Jahres hinzieht. Ausdrücklich betont wurde, daß alle Veranstaltungen zur Feier des Reformationsjubiläums ohne jede Verletzung Andersgläubiger, namentlich der katholischen Mitbürger, bleiben müssen.

Frankfurt a. M. Die zweite Kriegsspielzeit der Frankfurter Oper dauerte vom 3. August 1915 bis 2. Juli 1916. Es fanden 314 Vorstellungen statt (281 abends, 33 nachmittags). Aufgeführt wurden 62 Opern, 8 Operetten, 5 Balletts und ein Märchenspiel. Zum ersten Male wurden u. a. gegeben: Die Geschwister (nach Goethe) von Ludwig Rottenberg (Uraufführung), Rahab von Frankenstein, Mona Lisa von Schillings. Neu einstudiert u. a.: Der arme Heinrich, Bärenhäuter, Barbier von Bagdad, Salome, Versiegelt, Heimchen am Herd, Der Postillon von Lonjumeau, Fra Diavolo. — Das Opernhaus verspricht für die nächste Spielzeit u. a. folgende erste Aufführungen: Die toten Augen von d'Albert, Porzia (nach Shakespeares Kaufmann von Venedig) von Otto Taubmann (Uraufführung), Abelö von G. Mraczek, Text von Amalie Nikisch, Violanta und der Ring des Polykrates von Korngold, Die Schneider von Schönau von Brandts-Buys, Ilsebill von Klose, Klein-Idas Blumen, Tanzspiel von Paul v. Klenau.

— Aus dem Bericht von Dr. Hochs Konservatorium für 1915/16 entnehmen wir folgendes: Die Anstalt hat auch während des zweiten Kriegsjahres unter der Wucht der Ereignisse empfindlich zu leiden gehabt. Immerhin weisen die Ziffern der Frequenz der Hoch- und Orchesterschule eine erfreuliche Besserung gegen die des Vorjahres: 312 Schüler gegen 285 im Schuljahr 1914/15; die Vorschule war von 174 Zöglingen besucht gegen 151 und die Seminarschule von 24 gegen 25 im Vorjahre. Das Konservatorium erlitt einen herben Verlust durch das frühzeitige Hinscheiden seines langjährigen Lehrers und Leiters Herrn Prof. Iwan Knorr, dessen Andenken Herr Prof. Dr. Bauer in einer Biographie des Künstlers, die im Buchhandel erschienen ist, ehrt. Zu seinem Nachfolger wurde Herr Prof. Waldemar v. Baußnern, bisher Direktor der Großherzogl. Musikschule zu Weimar, berufen. Trotz vielfacher Einberufungen von Lehrern zum Kriegsdienst konnte der Schulbetrieb vollständig aufrecht erhalten werden, wie aus den Zahlen der Aufführungen zu ersehen ist. Es fanden statt: 17 interne und 13 öffentliche Vortragsabende, 17 öffentliche Prüfungsabende, 6 öffentliche Musikaufführungen teilweise mit Orchester, 1 Volkskonzert, 5 dramatische Aufführungen, 2 Vortragsabende der Zöglinge der Vorschule und 1 Aufführung für verwundete Krieger, im ganzen 14 Aufführungen mehr als im Schuljahr 1914/15. Eine Anzahl Schüler aus den Instrumental-, Gesang- und Schauspielklassen hat vorteilhafte Anstellungen gefunden. Daß die Anstalt auch ihrer sozialen Aufgabe trotz der ungünstigen Zeiten nachgekommen ist, ersieht man daraus, daß der Gesamtbetrag der während des Schuljahres nachgelassenen Schulgelder sich auf etwa 15000 Mk. beläuft.

Leipzig. Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheinen demnächst fünf Männerchöre von Alfred Schubert (Dresden), darunter „Der schönste Tod", ein Chor, den im Herbst der Dresdner Lehrergesangverein, und „Freisinn" (Goethe), den die Berliner Liedertafel am 23. März 1916 zum ersten Male sang.

— Der deutsch-russische Komponist und Dirigent Florian Theißig ist in einem russischen Zivilgefangenenlager im Gouvernement Pensa im Alter von 60 Jahren gestorben. Theißig hat früher in Leipzig gewirkt, war dann viele Jahre hindurch in Narwa in Rußland als Chordirigent und Kapellmeister tätig und hat auch eine Anzahl Opern und Oratorien und zahlreiche Werke für Orchester komponiert. Er hatte von der russischen Regierung die Erlaubnis zur Heimreise erhalten, konnte aber wegen der Erkrankung, der er jetzt erlegen ist, keinen Gebrauch von der Erlaubnis machen.

— Bernhard Sekles läßt demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig ein sinfonisches Orchesterwerk „Die Temperamente" erscheinen, welches im November d. J. seine Uraufführung in den Gürzenichkonzerten in Köln erleben wird. — Im gleichen Verlage erscheint Georg Schumanns neuestes Orchesterwerk „Im Ringen um das Ideal".

— Das in 20jähriger Wirksamkeit im Musikleben unserer Stadt zu hoher Bedeutung gelangte Winderstein-Orchester hat im vergangenen Winter zum ersten Male seine hiesige Konzerttätigkeit einstellen müssen. Infolge der langen Kriegsdauer besteht die Gefahr, daß Leipzig dieses Orchester, welches bisher allein den breiteren Kreisen unserer musikliebenden Bevölkerung die Schätze deutscher Orchestermusik vermittelte, dauernd verliert. Zur Abwendung dieser Gefahr ist eine private Hilfsaktion im Gange, welche angesichts der Unmöglichkeit, eine städtische Unterstützung zu erzielen, dem Orchester eine wenn auch bescheidene finanzielle Unterstützung auf die nächste Zeit bis zum Eintritt normaler Verhältnisse sichern will. Von einer öffentlichen Sammlung ist angesichts der Zeitlage und auf behördlichen Wunsch abgesehen worden. Freunde und Gönner des Winderstein-Orchesters, die geneigt sind, sich mit einem wenn auch kleineren Betrage daran zu beteiligen, erhalten auf schriftliche Anfrage nähere Mitteilung durch Herrn Rechtsanwalt Dr. Freiesleben, Markgrafenstr. 4.

— Prof. Moritz Vogel, der bekannte Leipziger Musikpädagoge, beging am 9. Juli seinen 70. Geburtstag. Er stammt aus Schlesien, bekleidet seit mehreren Jahrzehnten hervorragende kirchenmusikalische Ämter in Leipzig und gilt auf dem Gebiete des Chor- und Schulgesanges als eine Autorität. Seine Schulliederbücher, besonders der Liederschatz, haben außerordentliche Verbreitung erlangt. Auch als Komponist von Chor- und Klavierwerken ist Vogel vielfach hervorgetreten.

Kassel. Prof. Hermann Gehrmann, Lehrer am Kgl. Konservatorium, ist am 8. Juli im Alter von 54 Jahren an Herzschlag gestorben. Gehrmann war besonders bekannt als Musikreferent der Frankfurter Zeitung (1901—1911) und als Verfasser einer Weber-Biographie.

Königsberg. Eine Requiem-Musik für die Eröffnung des neuen Königsberger Krematoriums sucht der Ostpreußische Verein für Feuerbestattung durch offenen Wettbewerb. Als Text dient das Flammen-Requiem, das der unlängst gestorbene Schriftsteller Willy Kurtzahn dem Verein gewidmet. Das Requiem soll als Chor für größere Trauerversammlungen sowie als Gemeindegesang für schlichtere Feiern vertont werden und dem bisherigen Mangel geeigneter Gesänge bei der Trauerfeierlichkeit vor der eigentlichen Einäscherung abhelfen.

Rostock. Ein musikgeschichtlicher Fund ist dem Rostocker Musikgelehrten Prof. Albert Thierfelder geglückt. Er hat vor kurzem einen alten Druck vom Jahre 1619 entdeckt, der eine dem Brandenburger Rat gewidmete kunstvolle Choralkomposition zu sechs Stimmen enthält. Der Komponist Martin Gramelow, der bisher unbekannt geblieben ist, scheint aus Oderberg zu stammen. Der Text beginnt: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Ob schon viele Feinde mich plagen, doch will ich nicht verzagen". Thierfelder ist augenblicklich damit beschäftigt, die verschollene Komposition wieder lebensfähig zu machen, um sie gelegentlich zu veröffentlichen.

Stuttgart. Hier starb im Alter von 68 Jahren der Bildhauer Georg Rheineck. Er war 1848 in Neckarsulm geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung in Stuttgart bei Wagner und in Dresden bei Hänel. Dann wirkte er in Leipzig und Karlsruhe und von 1886 in Stuttgart. Zu seinen besten Werken gehört die Büste Carl Reineckes im Leipziger Gewandhause.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 29/30

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 20. Juli 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein neuer Beitrag zur Entstehungsgeschichte von J. S. Bachs Weihnachtsoratorium

Von Dr. **Gerhard Freiesleben** (Leipzig)

Aufmerksamen Hörern des Weihnachtsoratoriums wird nicht entgehen, daß der Chor der Weisen aus dem Morgenlande „Wo ist der neugeborene König der Juden" das Maß der Charakteristik, das wir sonst bei Bach gewöhnt sind, auffallend vermissen läßt und in seiner Wirkung, wenn man beispielsweise die wundervolle Vertonung der gleichen Stelle in Mendelssohns Christus-Fragment danebenhält, einigermaßen verfehlt erscheint. Tatsächlich verträgt sich die Art der Bachschen Komposition weder mit der Würde von Königen noch mit der abgeklärten Ruhe von Weisen, die vom Stern gewiesen zur Anbetung des neuen Königsohnes ziehen. Diese stürmen nicht mit dem bellenden Anruf „wo — wo, wo" in einen Königspalast, fallen sich nicht in der Art des „wir haben seinen Stern gesehen" gegenseitig ins Wort, als ob sie einander überschreien wollten, und würden vor allem im Sinne Bachs für den Ausdruck feierlicher Anbetung am Ziele der Fahrt andere Töne finden als die mit dem schroffen phrygischen Schluß abbrechenden letzten Takte. Diese weit eher auf die Judenchöre der Passionen hinweisende Charakterisierung, deren herausfallende Wirkung Bach vielleicht bewußtermaßen durch Einschiebung der Ariosotakte mildern wollte, läßt die Vermutung auftauchen, daß auch dieser Chor wie so viele andere Sätze des Werkes eine Entlehnung ist und ursprünglich eine andere Textgrundlage gehabt haben muß.

Versucht man die Stelle zu finden, woher der Chor stammen kann, so lenkt die erwähnte auffallende Ähnlichkeit der Kompositionstechnik den Blick in erster Linie auf die Judenchöre der verlorengegangenen Passionen, von denen die nach Markus (1731) zeitlich dem Oratorium (1734) am nächsten steht. Die Zahl der Judenchöre bei Markus ist ebenso wie bei Matthäus ziemlich gering. Um so frappanter ist es, daß sich unter ihnen einer befindet, dessen Text sich wörtlich genau ohne die geringste Schwierigkeit unserem Chorsatz unterlegen läßt. Es ist der erste Chor der Juden vor dem Kreuz und lautet:

„Pfui dich, wie fein zerbrichest du den Tempel,
und bauest ihn in dreien Tagen, hilf dir nun
selber und steig herab vom Kreuz!"

Nimmt man diese Unterlegung vor, wie es in der Anlage (Musikbeilage dieses Heftes) geschehen ist — und zwar mit einem freien, aber naheliegenden Übergang von Takt 5 zu 6, wo die drei Ariosotakte ausfallen —, so zeigt sich zunächst, daß die erforderlichen musikalischen Änderungen sich auf Weglassung weniger Achtelnoten beschränken, also nirgends das bei sonstigen Entlehnungen normale Maß übersteigen. Erscheint schon die Annahme, daß es sich hier um einen bloßen Zufall handeln könne, ziemlich ausgeschlossen, so führt eine nähere Betrachtung des rekonstruierten Chors zu einer nahezu völligen Gewißheit, daß der vermutete Ursprung richtig sein muß. Zunächst ist die große Ähnlichkeit mit dem sogar in der gleichen Tonart stehenden entsprechenden Chor der Matthäuspassion „Der du den Tempel Gottes zerbrichst" unverkennbar, am auffälligsten in dem harmonisch völlig übereinstimmenden Schlußtakt mit dem Halbschluß nach Fis dur, wo sogar die 1. Violine im Oratorium den in der Passion im Sopran erscheinenden Sprung nach fis hinauf macht, was die Vermutung nahelegt, daß auch die Singstimmen ursprünglich die als Variante I angegebene, der M.-P. entsprechende Führung gehabt haben. Vor allem aber erklären sich nunmehr gerade diejenigen Stellen, die bei dem Chor im Oratorium auffällig und stilwidrig erscheinen, auf die natürlichste Weise. Man kann sich kaum vorstellen, daß Bach das „Pfui dich" auf eine andere Art habe vertonen können, als es dieser Anfang mit dem wild hervorgestoßenen, durch Orchesternachschläge verstärkten „Pfui" tatsächlich zeigt. Das „und bauest ihn in dreien Tagen" ist mit seinem Emportürmen von ungeheurer Bildkraft, namentlich in Takt 8 und 9, wo sich die Männerstimmen in der grellen Höhenlage gegenseitig überschreien. (Möglicherweise hatte der Alt hier die die Wirkung noch steigernde, aus Variante II ersichtliche Imitation, welche allerdings die geänderte Führung des Tenors in Takt 10 bedingt; hierdurch erklärt sich aber wieder die erst in der Übertragung entstandene, wenig gute Deklamation des Tenors in Takt 10 auf „im Morgenlande".) Das in Takt 7—9 durch die vier Stimmen wuchtig emporsteigende Motiv erhält durch die Worte „hilf dir nun selber" erst den musikalischen Sinn, der ihm bei „im Morgenlande" durchaus abgeht; besonders auffällig ist hier auch, daß Bach, um dies Motiv mit dem Oktavabschlag in der Übertragung textlich ausfüllen zu können, „Morgenlande" statt wie bei Luther „Morgenland" sagen muß, was bei seiner Texttreue sehr bemerkenswert ist. Der

spöttische Triller im Alt, Takt 12, ist ebenfalls auf „selber" verständlich, auf „lande" nicht; er würde natürlich bei dem gleichen Motiv im Baß Takt 10, im Sopran Takt 11 zu ergänzen sein. Auch der Übergang zu Takt 13 („und sind kommen") hat im Oratorium etwas Gezwungenes, wobei namentlich die Tenorführung nicht ganz einwandfrei ist, während die hier plötzlich selbständig gehende Bratschenstimme eine frühere bessere Führung des Tenors vermuten läßt. In Takt 13 halten die bisher in Achteln gehenden Violinen I und II plötzlich ein punktiertes Viertel aus, während es näher gelegen hätte, ihnen in Übereinstimmung mit Sopran und Alt ♩ ♪ zu geben. In der Rekonstruktion bekommen aber auch Sopran und Alt das punktierte Viertel, so daß sie rhythmisch genau mit den Violinen übereinstimmen. In den Schlußtakten ist wieder die symbolische Wiedergabe des Herabsteigens in ihrer unverkennbaren Ähnlichkeit mit der entsprechenden Stelle der M.-P. sehr bezeichnend und läßt den im Oratorium unkenntlich gewordenen Sinn der Stelle mit voller Deutlichkeit zutage treten, wobei noch besonders auf die prachtvolle Führung des Basses in den beiden letzten Takten hingewiesen sei.

Allen diesen für die festgestellte Herkunft des Chors sprechenden Momenten stehen entscheidende Gegengründe nicht zuwider. Insbesondere ist der Beweis der drei Handschriften (vgl. Vorrede zu Band Vb der Bachgesellschaft) nicht durchschlagend, zumal ja damit gerechnet werden muß, daß die bei der Entlehnung erfolgten kleinen Änderungen noch zahlreicher waren, als jetzt zu erkennen ist, so daß sich des Tondichters Tätigkeit hier eben nicht auf mechanisches Abschreiben beschränkte. Daß Bach auch grundsätzlich kein Bedenken hatte, einem Volkschor einen anderen Text unterzulegen, beweist der zweite Teil der Johannispassion zur Genüge, wo wir bei „Sei gegrüßet" und „Schreibe nicht" auch den analogen Fall vorfinden, daß die zweite Verwendung des gleichen Tonsatzes an Charakteristik bedeutend hinter der ursprünglichen zurücksteht. So können wir uns immerhin unbedenklich überzeugt halten, daß hier ein bisher unerkanntes Bruchstück der Markuspassion wieder zutage gekommen ist.



Der Dresdner Kreuzchor

Zum 700jährigen Bestehen

Mit dem Dresdner Kreuzgymnasium kann auch der Kreuzchor, das Schwesterinstitut des Leipziger Thomanerchores, auf ein 700jähriges Bestehen zurückblicken. Seine Anfänge reichen bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts zurück. Die Kreuzschule, die aus ihm hervorgegangen ist, war ursprünglich eine zur Ausbildung von Kirchensängern und Ministranten bestimmte Anstalt, die erst später zur lateinischen Stadtschule erweitert wurde. Die „Cruzianer" hatten bei den täglichen Messen in der Kreuzkapelle (seit 1234 Wallfahrtskirche) und in der Liebfrauenkirche zu singen. Hand in Hand hiermit ging der Gesangsdienst bei den sonntäglichen Horen, Vigilien, Memorien und den vielen anderen kirchlichen Verrichtungen. Die früheste Chorstiftung stammt aus dem Jahre 1380, eine andere aus dem Jahre 1398. Einer der ältesten Alumnen der Kreuzschule ist der Humanist Thomas Platter (geb. 1499, gest. als Rektor in Basel), dessen Gestalt in dem bekannten Gänsediebbrunnen auf dem Dresdner Ferdinandplatze verewigt ist. Bis 1539 war die Versorgung des Gottesdienstes der eigentliche Zweck der „schola crucis". Dann wurde sie lateinische Stadtschule im Sinne der Reformation und des Humanismus: Pflege der musica, im besonderen der Gesangskunst, in Verbindung mit dem Unterrichte eines klassischen Gymnasiums, das war das Erbe, das sie — wie die Leipziger Thomasschule — von ihrem vorreformatorischen Dasein mit herübernahm. Hatte der Dresdner Rat schon vor der Reformation die Anstalt mit Stolz „unsere Schule" genannt, so entwickelte er von jetzt an einen großartigen Eifer, sie zu heben. Der praceptor Germaniae, Ph. Melanchthon, sandte der Stadt u. a. in der Person des Johannes Selner einen „geschickten Cantorem zur Regierung der Pfarrkirche".

Große Sorgfalt wurde auf die musikalische Unterweisung der Schüler verwendet. Der Gesangunterricht gestaltete sich so, daß ein Teil der Stunden der praktischen Übung, der andere der theoretischen Unterweisung (letztere an der Hand der Kompendien von Nikolaus Listenius und Georg Rhau) zufiel. Die Musik galt im Lehrplane als Wissenschaft. Für das Erfassen ihrer Geheimnisse war die allgemeine Begabung ebenso maßgebend, wie z. B. für die Aneignung der Regeln der Prosodie zum Zwecke der Anfertigung lateinischer Verse. Als höchstes Ziel des Gesangsunterrichts galt das „artem lernen", d. h. das Singen vom Blatt. Zum Lehrstoff gehörte nicht nur das ganze Gebiet des gregorianischen Chorals (Hymnen, Responsorien, Introiten usw.), sondern vor allem auch die umfangreiche Literatur des vier- bis achtstimmigen Figuralgesanges von damals, die im Gottesdienste, bei Trauungen, Begräbnissen, Ratsfesten usw. verwendet wurde. Neben den geistlichen wurden aber auch weltliche Gesänge, die z. B. für die alten „Schulkomödien" nötig waren, gelernt. Auch die Horazischen Oden wurden komponiert und gesungen. Neben all diesen täglichen Musikübungen in der Schule und den Gesangsleistungen in Kreuz- und Frauenkirche (von 1610 ab auch in der Sophienkirche) wurden die Sänger reichlich in Anspruch genommen. Im bürgerlichen Leben, auf den Straßen, bei Gastmahlen, Kindtaufen usw. fanden nach Sitte der damaligen Zeit die Alumnen und Currendaner Gelegenheit, in mannigfacher Weise ihre Kunst zu betätigen. Um Michaelis und Neujahr sowie an den Tagen Martini und Gregorii teilte sich der Chor in vier „Parten" (die unter Leitung ihrer Präfekten und Vorsänger noch heute bestehen) und durchzog singend die Straßen. Das Volk hatte seine Freude daran, wie auch an den Turmgesängen der Alumnen; ja die Bürgerschaft Dresdens liebte, wie der Chronist sagt, den Kreuzchor deshalb „wie ihren Augapfel". Auf den Canalettoschen Bildern in der Königlichen Gemäldegalerie sieht man Chor-Parten der Cruzianer in der damals üblichen Tracht. Um jene Zeit traten auch die Karfreitagsmusiken in der Kreuzkirche, desgleichen die musikalischen Vespern des Chores mehr und mehr in den Vordergrund. Letztere sind hervorgegangen aus der alten Matutin- und Vesperordnung und tragen noch heute gottesdienstlichen Charakter. Bis Mitte der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts fanden sie Sonntags 4 Uhr statt, seitdem wieder Sonnabends nachmittags 2 Uhr. Seit 1786 wirkten in den Vespern öfters Mitglieder der Hofoper und der Hofkapelle als Solisten mit.

Ein volles Jahrhundert hindurch (von 1717 bis 1817) wurde der Kreuzchor auch noch als Chor des Dresdner Hoftheaters verwendet. Als nämlich die italienische Oper in der Residenz gegründet wurde, deren erste führende Größe bekanntlich Antonio Lotti war, übertrug man die Ausführung der Chöre den Alumnen der Kreuzschule. Hundert Jahre lang haben die Cruzianer diesen Dienst mit Eifer besorgt — auch das Singen bei Hoffestlichkeiten fällt in jene Zeit —, bis Carl Maria v. Weber den jetzigen Hofopernchor gründete. Diese Bühnentätigkeit der Alumnen bildet einen wichtigen Markstein, ein merkwürdiges Kapitel in der Geschichte des Kreuzchores. Gehörten doch zu den damaligen Besuchern dieser Aufführungen wiederholt Friedrich der Große, Seb. Bach, Rousseau, Mozart und Goethe, der über ein heiteres Zusammentreffen mit dem Kreuzchore am 25. April 1813 an Christiane berichtet. Das Theatersingen der Schüler brachte jedoch in der Folge auch manche Mißstände hervor und hatte eine merkliche Abnahme

der Disziplin und Sitte zur Folge. Es wurde deshalb abgeschafft. Auch das Kurrendesingen (das übrigens den Chor mit dem Königlichen Hofe dreimal im Jahre in regelmäßige Berührung brachte) hörte 1848 auf, desgleichen das Singen bei den zahlreichen Beerdigungen. Doch steht fest, daß noch Richard Wagner, der früher selbst Kreuzschüler war, bei der Erstaufführung seines „Rienzi" eine Mitwirkung des Kreuzchores ausdrücklich gewünscht und zwei Chöre dieser Oper, darunter den neunstimmigen Chor im Lateran, für ihn komponiert hat, da — wie er sagte — jenes Stück imposant besetzt sein müsse. Die Mitwirkung unterblieb jedoch auf Wunsch der Schulbehörde. Seitdem pflegt der Kreuzchor in den Gottesdiensten und Sonnabendvespern, sowie bei den Festakten in Kreuzschule und Rathaus ausschließlich die musica sacra.

Der Leipziger Thomanerchor und der Dresdner Kreuzchor sind die beiden einzigen uns noch aus dem Mittelalter erhaltenen Gymnasialalumnatschöre, die ein nicht zu unterschätzendes Moment für den Aufschwung der gesamten deutschen Tonkunst gewesen sind. Denn aus ihnen gingen und gehen unzählige Männer, Musiker von Beruf und Dilettanten hervor, die ihrer Zugehörigkeit zum Chore neben einer gründlichen, gelehrten, humanistischen Bildung zugleich eine gute musikalische Erziehung verdanken. Zu den Alumnen der Kreuzschule zählten u. a. Johann Kuhnau (der Vorgänger Bachs im Thomaskantorat), Carl Heinrich Graun (der Gründer der Berliner Königlichen Oper und Kapellmeister Friedrichs des Großen), Joh. Adam Hiller (Thomaskantor, Gründer der Leipziger Gewandhauskonzerte), Joh. Gottl. Naumann (Dresdner Oberhofkapellmeister), C. A. Pohlenz (Vorgänger Mendelssohns als Dirigent der Gewandhauskonzerte) und Julius Otto (der nachmalige Kreuzkantor). Von den früheren Kreuzkantoren seien genannt: G. A. Homilius (Schüler Bachs), Th. Weinlig (Lehrer Richard Wagners) und Julius Otto. Gegenwärtiger Kreuzkantor ist Prof. Otto Richter. —r

Vgl. Karl Held, „Das Kreuzkantorat zu Dresden" (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. X, 1894).



Eine neue Schumann-Biographie

W. Dahms, „Schumann" (459 S., 158 Bilder. Schuster & Löffler, Berlin 1916. Geh. 12 M., geb. 14 M.).

Es ist nicht ganz leicht, zu diesem Werke Stellung zu nehmen. Sein Verfasser bricht der kritischen Betrachtung der ersten Hälfte — die eine Biographie bildet — die Spitze ab, indem er sagt: „Biographien sollen mit Begeisterung und Liebe geschrieben werden; daß das Sachliche dabei die unantastbare Grundlage bilden muß, ist selbstverständlich". Dieses Programm erfüllt Dahms, wie man ohne Einschränkung zugestehen muß. Er erfüllt es in einem ganz bestimmten Sinne. Er erzählt in einheitlichem Stil und nicht ohne Sinn für Proportion den Hergang des äußeren Lebens Schumanns, mit hinreichender Genauigkeit und Einläßlichkeit. Diese letzteren Eigenschaften seiner Erzählung versteht er wahrscheinlich unter dem Wort „das Sachliche"; „Begeisterung und Liebe" äußern sich wesentlich dadurch, daß er eine sozusagen halbpoetische Ausdrucksweise gebraucht*) und daß er an Schumann keinerlei Kritik übt, vielmehr in der Darstellung seiner Konflikte mit anderen und auch sonst bei jeder Gelegenheit leidenschaftlich seine Partei nimmt, ihn lobt, rühmt und verherrlicht. Da es zweifellos Leser gibt, welche ein solches Verhalten erwünscht finden und sich daran freuen, stelle ich dies ausdrücklich fest. Es scheint mir auch als ließe sich — den Standpunkt des Verfassers vorausgesetzt — keine bemerkenswerte Kritik an Einzelheiten seiner Biographie üben. Anderseits darf aber gesagt werden: Liebe, Begeisterung und Sachrichtigkeit können sich ebenso in einem Werke finden, das noch höheren Ansprüchen genügt als das vorliegende. Dringend wäre zu wünschen, daß die Biographik auf musikalischem Gebiete wie auf anderen Gebieten sich nicht daran genügen ließe, ein Einzelleben schlecht und recht zu erzählen. Im Interesse der Wissenschaft und der allgemeinen Bildung wäre zu wünschen, daß Biographien grundsätzlich sich aufbauten auf einer soziologischen Darstellung der gesamten Zeitlage und auf wissenschaftlich geklärter psychologischer Intuition, welche sich auch auf die wichtigeren Gegenspieler, in unserem Falle z. B. auf Clara Wieck, Fr. Wieck, Liszt, Wagner, Mendelssohn u. a. zu erstrecken hätte. Gäbe es erst mehr Beispiele einer solchen Biographik, so würden bald mehr Leser erkennen, wie dürftig, leer, nichtssagend, ja wie irreführend und oberflächlich trotz alles guten Willens Werke sind, die jenen Grundproblemen einfach aus dem Wege gehen. Man würde erkennen, daß es viel lohnender, viel bereichernder ist, einfach Schumanns, Claras und einiger anderer Briefe und Selbstzeugnisse zu lesen, als sich die Tatsachen ihres äußeren Lebens mit noch so viel Begeisterung und Genauigkeit vorerzählen zu lassen. Es dürfte wahrlich schwer halten, zu sagen, welche bleibenden Werte durch diese Art von Mitteilung an sich belangloser Tatsachen und Vorgänge eigentlich dem Leser dargeboten werden, die er nicht aus jenen unmittelbaren Zeugnissen reiner und stärker sich aneignen könnte. Jene Briefe gehören zum Erschütterndsten und Tiefsinnigsten, was wir an Briefschrifttum besitzen; will man dazu die Tatsachen, so genügen ein paar Seiten Tabellen, um sie mitzuteilen. Ansonsten sehe ich für den Biographen, sofern er mehr sein will als ein philologischer Forscher, keine würdige und bemerkenswerte Aufgabe außer der oben bezeichneten.

Ganz ähnliches ist vom zweiten Teil zu sagen, der Schumanns Schaffen behandelt. Auch dafür gibt Dahms selbst ein Stichwort. Er will vieles „gut machen", „was man bisher in Verkennung der Grundbedingungen seines (Sch.s) Künstlertums an Entstellungen und falschen Wertungen in Umlauf gesetzt hat. Hierin ruht auch vor allem das Persönliche des Buches; denn Ästhetik ist als kritische Rechtfertigung künstlerischen Genießens immer an den Einzelnen gebunden". Wenn man unter „gut machen" versteht, daß mit verschwenderisch gestreutem Weihrauch und in vergötternder Schwärmerei das Gegenteil von dem behauptet wird, was andere sagten, so ist Dahms an sein Ziel gelangt. Nicht gelungen ist ihm aber eine „kritische" Rechtfertigung seines Genusses; denn das noch so innige Sichbekennen zur Schönheit irgendwelcher Kunst hat gar nichts mit Kritik zu tun — und über Bekenntnisse kommt Dahms nicht hinaus. Der zweite Teil seines Buches ist wie der erste eine Erzählung; dort erzählt er von Schumanns Leben, hier von seinen Werken — freilich nur, wie er sie sieht. Irgendeine Begrifflichkeit, eine kritische oder analytische Gedanklichkeit ist in den rund 200 Seiten nicht zu finden. Bezeichnend ist, daß er ohne Notenbeispiele auskommt. Während aber die Biographie doch wenigstens dadurch halbwegs gerechtfertigt ist, daß sie das Tatsächliche in nicht zu breiter Wiedergabe enthält, wird man schwerlich einen sachlichen Grund einsehen, warum der Verfasser eigentlich seine Eindrücke von Schumanns Werken so ausführlich mitteilt. Wer schon von Schumann begeistert ist, wird vielleicht mit den Gefühlen D.s übereinstimmen, braucht aber darum noch nicht einmal an deren verwaschenem Ausdruck oder an der ermüdenden Häufung von Superlativen Gefallen zu finden. Wem aber Schumanns Schaffen fremd ist, der wird eine solche Rhapsodie ohne weiteres als, milde gesagt: Geschwöge beiseite legen. Nur eine sehr kindliche Naivetät kann glauben, daß geistloses Schwärmen bereichert oder überzeugt (Schumann selbst war gelegentlich einer der geistvollsten Schwärmer!). Ich glaube bestimmt, daß infolge dieses Irrtums Dahms den einzigen Zweck verfehlt hat, den sein Buch haben konnte.

*) Wofür ich als einziges, aber gewiß bezeichnendes und anschauliches Beispiel die Kapitelüberschriften anführe: Morgenröte — Jugendstürme — Aufschwung — Davidsbündler — Kämpfe — Meisterschaft — Werk und Welt — Die Sonne sinkt — Verklärung.

Der tiefere Grund dieses Mißerfolgs liegt wohl in der unwissenschaftlichen Anlage des Verfassers. Man liest etwas wie eine tiefe Abneigung gegen Verstand und Wissenschaft zwischen seinen Zeilen, die ganz sonderbare Mißverständnisse zeitigt. Dahms schwärmt für die „Romantik", der er ein ganzes, von gehäuften Schlagworten wimmelndes Kapitel widmet (Romantik ist „Erhöhung, Leidenschaft und Liebe, Sehnsucht und Gefühl, Unendlichkeitsdrang, Heimatstraum und Frömmigkeit", ein „Werk der Liebe", ein „Dokument der Freundschaft", „Musik und immer wieder Musik" usw.). Er spricht der Romantik Ewigkeitswerte zu, erwartet ihre Wiedergeburt, glaubt an sie wie ein Jüngling an seine Geliebte. Aber seine Liebe beruht nicht auf allzu tiefer Verwandtschaft mit den Trägern jener Geistesrichtung. Was er über sie sagt, ist treffend, sofern es Zitat ist; was er selbst hinzubringt, hat weit mehr Klang als Gehalt. Wie er an der Romantik vornehmlich ihre Gefühlsseite würdigt, so gibt er auch seinerseits fast nur Gefühle kund. Eigene Gedanken fehlen seinem Buche in erstaunlichem Maße. Und gerade daran waren jene Großen so überreich! — Es ist schade, daß wieder einmal der große Aufwand eines dicken Buches so vertan werden mußte. Wenn man bedenkt, was die Musikwissenschaft in mühsamer, oft irrender, allmählich aber doch sich klärender Arbeit an Beispielen guter Kunstschilderung Hermeneutik, Analyse fertiggebracht hat, wieviel für die Kenntnis und das wirkliche Nacherleben der Werke Schumanns hätte getan werden können, wenn Dahms sich der einfachen Pflicht unterzogen hätte, die von anderen erarbeiteten Methoden musikalischer Einführungskunst zu nützen, so darf man wohl bedauern, daß er es bei einem Wust von Phrasen und Poetisierungen bewenden ließ, als ob dreißig Jahre der neueren Entwicklung des populärwissenschaftlichen Schrifttums für ihn nicht da seien. „Das Seziermesser des Analytikers und die bunte Glasbrille des Psychologen — eine Schumannsche Melodie macht sie zunichte" — dieser gutgemeinte aber schlecht gedachte Satz ist das Bekenntnis des Verfassers. Eine einzige gute Einleitung in ein Schumannsches Werk — etwa im Stile Schenkers — macht Dahms' ganzes Werk zunichte. Die wirkt mehr gerade für den, den er so liebt, als eine noch so trompetenlaute geistlose Schwärmerei. Ich gebe von seiner Art, musikalische Werke zu beschreiben, nur ein paar kleine Proben wieder. Es ist die billige alte, von so vielen ausgezeichneten Musikern längst in ihrer Schalheit gekennzeichnete Methode des „Poetisierens", an die er sich durchweg hält; und noch dazu poetisiert er ungemein oberflächlich, mit den abgegriffensten Schlagwörtern und Allgemeinausdrücken, so daß man von keinem einzigen Werke Schumanns mehr als den flüchtigen Eindruck erhält, den etwa eine Tageskritik eines Provinzblattes von einem unwichtigen Konzert festhält. So liest man z. B. (S. 273) über Schumanns Kanons:

„Bewundernswert sind diese strengen Kanons gestaltet. Der erste ein schwebendes C dur-Figurengewebe von sichtbar schöner Prägung. Der zweite eine Arie voller Moll-Sehnsüchte. Es dur-Sonne liegt über dem urwüchsigen Rhythmus des dritten. Der vierte ist ein Beispiel dafür, wie Schumann das persönliche individuelle Profil des Themas in die strenge Form bannte. Der fünfte Kanon erinnert stärker an den Lehrmeister Bach mit seiner motivischen und harmonischen Ausgestaltung. Tiefer Frieden liegt über dem Adagio der letzten Studie, die in der Mitte durch ein Fugato geziert ist".

Über die sinfonischen Etüden findet sich u. a. (S. 268) folgendes:

„Kleine sinfonische Dichtungen sind die einzelnen Variationen. Ein phantastischer Geisterzug die erste. Aus der Tiefe stürmt es in drohendem Rhythmus herauf, hascht gierig nach dem edlen Akkordmotive, das in neue ungewohnte Bahnen hineingedrängt wird. Eine weichere Regung schimmert auf; aber die geisternden Stimmen aus der Tiefe geben keine Ruhe, bis der Spuk hastig gebannt wird. Das Lied eines Liebenden ist die zweite Variation. Das Schreitemotiv ist zum Baß geworden, und über bebenden Triolenrhythmen schwingt sich die sehnsüchtigste Melodie auf, die in Tränen und Hoffnung gebadet ist. In der dritten Etüde erhebt sich unter glitzernden Stakkato-Arpeggien eine triebhafte Cellomelodie, die nur einmal von eigenwilligen Läufen unterbrochen wird. Ein Intermezzo. Denn jetzt folgt erst die dritte Variation, die den Zusammenhang mit dem Thema wiederherstellt. Das Dreiklangsmotiv ist die Keimzelle; scharf pointiert erhält es einen kriegerischen Charakter. Tänzerischer $^6/_8$-Rhythmus belebt die vierte Variation, die wie ein sprühendes Scherzo vorüberschwirrt."

Über den Liebesfrühling schreibt Dahms (S. 325):

„Seelenvolle As dur-Tiefe quillt aus dem ersten, ‚Der Himmel hat eine Träne geweint'; das zweite ‚Er ist gekommen in Sturm und Regen' ist von Clara in ungemessenem Überschwang erfunden worden und schießt ein wenig über das lyrische Ziel hinaus. Donna Annas Melodie aus der ersten Szene des Don Juan lebt in dem innig kosenden ‚O ihr Herren' auf. Lieblich mädchenhaft schließt sich Clara mit dem kunstvollen ‚Liebst du um Schönheit' an. Schwelgerische Wonne atmet das zärtliche ‚Ich hab in mich gesogen', das auf einem einfachen Motiv ruht. ‚Liebste, was kann uns denn scheiden' sprudelt heiter vorüber. Alle Leidenschaft aber sprüht aus dem stürmischen ‚Flügel! Flügel! um zu fliegen', das nur in seinem Mittelteil beruhigenden Empfindungen Raum läßt."

Man findet vielleicht, daß dies alles sich gut liest. Es klingt auch wirklich gut. Aber wenn man 200 Seiten dieses Stils lesen muß, kommt man doch zu einem ähnlichen Schluß wie bezüglich der Biographie: keinerlei bleibender Wert, nicht die geringste Einsicht, nicht irgendein Gefühlserlebnis wird durch diese Mitteilungen belangsoser Subjektivismen dem Leser dargeboten, die er nicht aus den Werken selbst reiner und stärker empfinge.

Zur Charakteristik des ganzen Buches ist endlich hinzuzufügen, daß es eine kleine Galerie von Bildchen und Reproduktionen enthält, in die neben manchem sehr Überflüssigen, nur der Veräußerlichung Dienenden auch einige anziehende Porträts, Handschriftproben usw. aufgenommen sind. —nn



Allerhand Zeitmusik

Besprochen von Dr. **Max Unger**

Kann ein ausgesprochen auf den großen Krieg zurechtgemachtes Werk als „zeitgemäßer" gelten denn eins, das aus unserm üppig quellenden Volksliederborn schöpft, ohne dabei besondere Beziehung zur Gegenwart aufzuweisen? Ich denke doch, und weil Hermann Zilchers „Deutsches Volksliederspiel" (Werk 32, 16 Volkslieder für vier Singstimmen und Klavier, 3 Hefte; jede Partitur 3 Mk., jede Stimme 60 Pf.; Leipzig, Breitkopf & Härtel) in verschiedener Hinsicht etwas Besonderes darstellt, sei mit dessen Anzeige, wenn auch in noch so wenig Zeilen, der Anfang gemacht. Im strengen Sinne trifft der Titel „Volksliederspiel" eigentlich nur auf die Texte zu, denn die Musik arbeitet mit immerhin modernen Mitteln, so daß schon die Bezeichnung „Im Volkston" nicht gerechtfertigt erscheinen würde. Davon abgesehen, muß man aber dem Tondichter das Zeugnis ausstellen, daß hier eine fruchtbare Phantasie ein von neuromantischem Duft und Zauber durchwebtes, wertvolles Werk erzeugt hat. Inhaltlich hängen die einzelnen Gesänge kaum oder nur lose miteinander zusammen, wie das ja gar nicht anders sein kann und wie das auch Dr. Hans Scholz in seiner Einleitung zu dem gesondert erschienenen Textbuche, die einen textlichen Ausdeutungsversuch enthält (Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 406), zugestehen muß. Das schöne Werk, das dem Deutschen Kaiser gewidmet ist und Ende 1915 vom Münchener Krausquartett aus der Taufe gehoben worden ist, möge allen Liebhabern moderner Madrigalkunst warm empfohlen sein.

Von einstimmigen Liedern mit Klavierbegleitung liegt heute als Nr. 27 der Deutschen Kriegs- und Soldatenlieder des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig ein ganz

einfaches, aber kräftiges Stück von Karl Bleyle vor, der diesmal auch für den Text zeichnet. Zu diesem „Kampfruf“ (60 Pfg.) ist weiter nichts mitzuteilen, als daß es zu den alten kernigen Vaterlandsliedern ein neues gutes Gegenstück bildet.

Von einem Unternehmen, das sich „Deutschland singt“ betitelt, ist mir Gelegenheit gegeben, die ersten beiden Folgen einzusehen. Die erste hat Max Battke (Werk 49), die zweite Bogumil Zepler (Werk 103) zum Verfasser. Es handelt sich durchweg fast um einfache lustige Soldatenlieder für eine mittlere Stimme mit einer zweiten nach Belieben und mit Begleitung der Laute oder des Klaviers (jede Folge 1,50 Mk., im Dauerbezuge 1 Mk.; Verlag Kameradschaft, G. m. b. H., Berlin W 35). Musikalisch erscheinen mir die von Zepler als die anziehenderen. Der Lautensatz beider Hefte ist durchgehends gut, was deshalb erwähnenswert ist, weil allenthalben so viel entweder unausführbare oder satzschlechte Lautenmusik gedruckt wird.

Zu den besten Einzelliedern, die mir neuerdings unter die Hände gekommen sind, gehört Heinrich Zöllners „Deutschland“ (Werk 135, mit Klavierbegleitung 1 Mk., Singstimme einzeln 15 Pf.; Leipzig, Breitkopf & Härtel). Die kraftvolle Dichtung („Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt“) rührt von einem Arbeiter her. Zöllner hat dazu eine Weise erfunden, die trotz aller Eindringlichkeit und Kraft und trotz einer gewissen Schlichtheit des Satzes vornehm und modern erfühlt ist. Sie ist entweder für Einzelgesang oder einstimmigen Männerchor mit Begleitung gedacht, aber auch für vierstimmigen Männerchor (Part. 1 Mk., Stimmen je 15 Pf.) erschienen.

Wir wenden uns nun den eigentlichen Männerchören zu. Eine schöne Gelegenheitsarbeit bietet Sigfried Karg-Elert in seinem Chor „Der Sieger Feldchoral“ (Part. 1 Mk., 4 Stimmen je 15 Pf.; Leipzig, Breitkopf & Härtel). Er ist in ziemlich schlichtem Satze ohne die von dem Tondichter sonst bevorzugten harmonischen Überraschungen geschrieben und verzweigt sich nur mit Eintritt der Melodie „Nun danket alle Gott“ als Cantus firmus (2. Tenor) gegen den Schluß hin in fünf Stimmen. Die hier eingezeichnete Orgelstimme kann im Notfalle wegbleiben.

In seinem „Deutschen Schwur“ nach R. Al. Schröders „Heilig Vaterland“ (Part. 1 Mk., Stimme je 20 Pf.; Leipzig, F. E. C. Leuckart) erreicht Carl Prohaska die gewünschte stämmige Wirkung durch Verwendung kirchentonartlicher Mittel, wozu neben der eigentümlichen Harmonieführung auch die Bevorzugung des Grundtones für die tiefste Stimme gehört. In einer Ausgabe für achtstimmigen Männerchor (derselbe Preis) wendet er mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit die Kunst der musikalischen Nachahmung in der gleichfalls altehrwürdigen Art der Gegenüberstellung zweier Chöre an. Ein wuchtiger Wurf, aber wie die meisten mehrstimmigen alten Stücke von einiger Schwierigkeit in der Ausführung.

Seinen schon früher in diesen Blättern angezeigten zeitgemäßen vier Männerchören hat Hugo Kaun einen weiteren folgen lassen: „Auf Posten“ (Part. 80 Pf., jede Stimme 20 Pf.; Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig). Der dichterisch etwas magere Text bot wenigstens das eine Gute: Gelegenheit zur Herausarbeitung dankbarer Stimmungen. Der Tondichter hat sie geschickt erfaßt und einen neuen dankbaren Chor mittlerer Schwierigkeit geschaffen.

Als 49. Werk legt der als Bearbeiter längst rühmlich bekannte A. v. Othegraven acht Soldatenlieder in neuem Gewande vor: 1. Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd; 2. Bin ein lustiger Grenadier; 3. Frau Wirtin, was schenken Sie ein? 4. Füselier' sind lust'ge Brüder; 5. Steh' ich in finstrer Mitternacht; 6. Seht den Stabstrompeter; 7. Als ich an einem Sommertag; 8. Ich bin ein lust'ger Musketier (jede Part. 1 Mk., jede Stimme 20 Pf.; Leipzig, F. E C. Leuckart). Othegravens Bearbeitungen wollen unter einem andern Gesichtswinkel als die üblichen Volksliedersätze betrachtet werden: es sind eigentlich meist Kunstlieder mit Verwendung alter Melodien. Meinem Gefühle geht er zwar manchmal in der Verwendung von harmonischen Abbiegungen und Durchgangsnoten knapp an die Grenze des Gezierten oder Überladenen, aber er weiß fast durchgängig ebenso den Musiker zu fesseln wie den Sänger anzuregen. Die acht neuen Bearbeitungen werden von unseren Männerchören gewiß gern auf die Konzertzettel gesetzt werden.

Da ich heute, von dem oben herangezogenen deutschen Volksliederspiel abgesehen, keine gemischten Gesangswerke anzeigen kann, da deren weniger „zeitgemäße“ geschaffen werden, so sei mit der Anzeige eines Werkes der noch seltener geschriebenen zeitgemäßen Spielmusik (ein Wort, das wir unverbesserlichen „Puristen“ gern für Instrumentalmusik einführen möchten) Schluß gemacht, mit Vier Heeresmärschen von Peter Gast (1. Kaisermarsch, 2. Kronprinz Rupprecht-Marsch, 3. Warschauer Einzugsmarsch, 4. Mackensen voran! Ausgabe für Klavier 1,20 Mk; Leipzig, Friedrich Hofmeister). Der gegenwärtig zu Unrecht vernachlässigte Tondichter hat schon vor Jahren in seiner komischen Oper „Der Löwe von Venedig“ gezeigt, daß ein Marsch auch heute noch „klingen“ darf. Solche „klingende“ Musik, die kaum einmal die Grenzen des Gewöhnlichen streift, sind seine Heeresmärsche. Sie werden, vom etwaigen Gebrauche im Orchester abgesehen, ebenso gut im Hause wie im Unterrichte zu verwenden und hier in eine vorgeschrittene Mittelklasse einzureihen sein.

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier Ende Juni

Das Hoftheater kann mit hoher Befriedigung auf die jetzt abgeschlossene Spielzeit während des zweiten Kriegsjahres zurückblicken. Die äußern Erfolge hielten den künstlerischen die Wage, der Besuch hob sich stetig, war teilweise, z. B. im Dezember, besser als im Frieden. Nach Überwindung der äußersten Nervenanspannung, die manches Herz erzittern ließ, nach Erholung von dem lähmenden Schrecken in dem Bewußtsein der Kriegs- und Todesnot kehrte Zuversicht und Selbstvertrauen auf deutsche Kraft zurück, das Bedürfnis der Erhebung durch die Kunst wurde immer lebhafter, und der belebende göttliche Hauch reckte die Seelen wie früher in die Höhe, stählte den Willen, erfüllte die Hörerschaft mit frischem Wagemut des Lebens. Vom 28. August bis zum 12. Juni wurden an 130 Abenden 132 Opern gegeben. Wie schädliche Miasmen vom Sturme wurde der kraftlose, weltschmerzliche Pessimismus vom Brausen des Geistes verscheucht, die romanische Musik, die unsre Empfindung zu verflachen, den sittlichen Willen zu verweichlichen drohte, bis auf wenige Ausnahmen ausgeschaltet, Goethes Wort bestätigend: „Das Fremde hassen, ist Natur, das Fremde verstehen und achten, ist Bildung“. Die lebenden fremdländischen Komponisten wie Mascagni, Leoncavallo, Saint Saens u. a. verschwanden spurlos vom Spielplan, ohne eine fühlbare Lücke zu hinterlassen. Die echt deutschen Meister Mozart, Wagner und Lortzing bildeten in der Zeit hochgespannten Nationalgefühls den starken Mittelpunkt.

Die höchste Zahl der Aufführungen (22) erreichte der Bayreuther Meister mit „Lohengrin“ und „Walküre“ (je 4), „Meistersinger“ und „Tannhäuser“ (je 3), „Tristan“ und „Fliegendem Holländer“ (je 1); „Der Ring des Nibelungen“ wurde außerdem zweimal im Zusammenhange aufgeführt. Ganz ähnlich gestaltete sich das Verhältnis bei Lortzing mit „Zar und Zimmermann“ (5), „Undine“ (4), „Waffenschmied“ (3), „Die beiden Schützen“ und „Der Wildschütz“ (je 2); Mozar

war vertreten durch „Don Juan“, „Die Zauberflöte“, „Figaros Hochzeit“, „Bastien und Bastienne“ (je 2), „Die Entführung aus dem Serail“ (1); in dem Zyklus seiner Opern am Schluß der Spielzeit mußte „Die Zauberflöte“ ausfallen, weil der Mangel an technischem Personal und geschulten Theaterleitern die vielen Verwandlungen unmöglich machte.

Den höchst erfreulichen Aufschwung der Oper verdanken wir zunächst den Führern, den Herren Generalmusikdirektor Carl Pohlig und Hoftheaterdirektor Rich. Franz, die sich trotz der unleugbaren Verschiedenheiten in der Art und Weise ihres Wesens in der tiefen Bildung, Tatkraft und dem Gefühl der Verantwortlichkeit ergänzen, demgemäß alle Schwierigkeiten leicht überwanden. In die Hofkapelle mußten z. B. infolge der Einberufung von 21 Mitgliedern zum Garnisondienste Hilfskräfte eingestellt werden, die nach Zahl und Leistungen nur mangelhaften Ersatz boten. Die Männerstimmen des Singchores waren schließlich auf einen kleinen Rest zusammengeschmolzen, dieser hielt aber mit unbedingter Selbsthingabe tapfer aus, überwand mit Eifer und heißem Bemühen den lähmenden Einfluß der Gewohnheit und entwickelte eine wahrhaft jugendlich lebendige Elastizität. Auch einzelne Hofopernsänger vereinten den Dienst des Mars mit dem Apollos. Proben waren mit den Feldgrauen natürlich unmöglich, deshalb erschienen nur zwei Neuheiten: „Salome“ von Rich. Strauß und „Mona Lisa“ von M. v. Schillings, dafür wurde aber eine Reihe alter, unverdient vergessener Werke: Glucks „Orpheus und Eurydice“, „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Die weiße Dame“, „Don Juan“, „Die Lorelei“ von unserm Hans Sommer, „Die Hochzeit des Figaro“ u. a. zu neuem Leben erweckt. Die meisten Aufführungen erreichten „Salome“ (10), „Mona Lisa“ (5); Verdi erzielte mit „Traviata“, „Aida“ und „Troubadour“ (je 3) 9 Abende, E. d'Albert mit „Tiefland“ 5, Offenbach mit „Hoffmanns Erzählungen“ 4, ebensoviel Thomas mit „Mignon“, Humperdinck mit „Hänsel und Gretel“, Nicolai mit den „Lustigen Weibern von Windsor“, Flotow mit „Martha“ und Neßler mit dem „Trompeter von Säkkingen“; diesen folgte Bizet mit „Carmen“ 3, Weber mit dem „Freischütz“, Beethoven mit „Fidelio“, Gounod mit „Margarethe“, Kreutzer mit dem „Nachtlager in Granada“ usw. 2.

Außerdem war die Hofkapelle bei mehrfacher Bühnen- und Ballettmusik, z. B. „Großer Festtanz“, „Phantasien im Bremer Ratskeller“, „Ungarische Tänze“ usw., endlich in fünf „Bunten Abenden“ und sechs Abonnementskonzerten beteiligt; die Anstrengungen waren zeitweise außergewöhnlich und aufreibend. Von den Gästen seien erwähnt: Hel. Forti und Marg. Siems (Dresden), Marg. Elb (Magdeburg), Aline Sanden (Leipzig) und A. Gura-Hummel (Dessau), Ernst Kraus (Berlin), Oskar Bolz (Stuttgart), J. Vogl (Leipzig) und J. Recht (Charlottenburg). Kammersänger Hans Tänzler bleibt im Verbande, da ihn keiner der drei Bewerber auch nur annähernd ersetzen könnte; es scheiden aus: Marie Dogler, Ludolf Bodmer und Guido Schützendorf; an ihre Stelle treten: Stefanie Schwarz, Corsinus und Erich Hunold. Der Solobegleiter Dr. Engelhorn folgt der Fahne, dem Kapellmeister Hans Trinius folgt Emil Kaselitz als Chordirektor. Gertr. Heuermann (Dresden) will hier den ersten Schritt auf die Bühne wagen, um die jugendlich dramatische Sängerin Albine Nagel zu entlasten. Die kurze Übersicht gewährt ein erfreuliches Bild und beweist, daß die dramatische Kunst in unserm Hoftheater aufs beste gepflegt wird. Sie erwies sich als eine Quelle, aus der einem Jungbrunnen gleich edelste Geistes- und Herzensbildung strömte, sie half redlich, unsre unverwüstliche Lebenskraft mit hoffnungsfreudigem Mute und frohem Glauben an den Sieg der gerechten Sache zu erfüllen. Die neue Spielzeit beginnt am Vorabend von Goethes Geburtstag mit „Tannhäuser“, dem sehr bald eine Rich. Strauß-Woche folgen soll. Wir haben das sichere Gefühl, daß wir auch in der jetzigen schweren Zeit innerhalb der engen Grenzen unseres Herzogtums von der Zukunft noch Größeres erwarten dürfen.

Aus Halle a. S.

Von Paul Klanert — Mitte Juni

Die Arbeit in unserer Oper charakterisierte sich auch in dem letzten Vierteljahre durch sorgfältige und verständnisvolle Behandlung des Szenischen (Direktor Leopold Sachse) sowie durch sachlich-korrektes Studium des musikalischen Teiles (Kapellmeister Oskar Braun). Die Theaterleitung hat mit ihrem von Hofrat Richards Art erheblich abweichenden System: keine Übereilung bei Neueinstudierungen, dafür aber gründliches Durcharbeiten — Recht behalten. Mit Ausnahme von Gräners „Narrengericht“, welches Werk hier zur Uraufführung kam, griff die Direktion auf bewährte alte Stücke zurück. So hörten wir Hänsel und Gretel, Figaros Hochzeit, Troubadour, Waffenschmied, Hoffmanns Erzählungen, Mignon, Zar und Zimmermann in durchweg fein abgetönten Aufführungen. Nach dem Muster größerer Bühnen wurde auch einmal ein erfolgreicher Versuch mit einer Operette in Opernbesetzung gemacht, wobei die Wahl auf Strauß' „Zigeunerbaron“ fiel. Wagner kam zu Worte mit „Rheingold“ und „Walküre“. Der Umstand, daß beide Werke aus eigenen künstlerischen Mitteln bestritten werden konnten, spricht allein schon für die augenblickliche Leistungsfähigkeit der Halleschen Opernbühne. Berücksichtigt man nun, wie tadellos der schwierige szenische Apparat funktionierte, wie tapfer sich das Orchester in allen Gruppen hielt und wie verständnisvoll sich die Solisten in ihre Aufgaben versenkt hatten, so wird die Kritik gern weitere Anerkennung zollen. Mit Cornelius' „Barbier von Bagdad“ gab dann Direktor Sachse seiner ersten Spielzeit einen eigenartig schönen Ausklang. Das Werk wurde in der bekannten Bearbeitung von Felix Mottl aufgeführt. Von den Solisten zeichneten sich namentlich Emil Fischer (Barbier) und Wilhelm Brohs (Nureddin), ein junger Sänger mit stattlicher Erscheinung und biegsamem Materiale, aus.

In den Kammermusikabenden des Wille-Quartetts wurden an unbekannteren Werken in feingeschliffener Ausführung zu Gehör gebracht: Beethovens Serenade Op. 25 (Mitwirkender der bedeutende Flötenmeister Maximilian Schwedler) und Richard Strauß' Adur-Streichquartett Op. 2, ein stilistisch noch ganz in klassischen Bahnen wandelndes Werk. Ein geistliches Konzert des Paulus-Kirchenchores (Leitung: Organist Karl Boyde) vermittelte die Bekanntschaft mit neuen wertvollen a cappella-Chören von G. Schumann, G. Schreck, G. Göhler und C. Boyde. Die Robert Franz-Singakademie, Halles vornehmstes Chorinstitut, führte unter der kraftvollen Leitung von Universitätsmusikdirektor Rahlwes und unter Mitwirkung des Stadttheaterorchesters Schuberts Esdur-Messe und Haydns „Jahreszeiten“ mit hervorragendem Gelingen auf. Die Schubertsche Messe erklang damit in Halle zum ersten Male. In den Sinfoniekonzerten des Stadttheaterorchesters hörte man als örtliche Neuheiten Hauseggers sinfonische Dichtung „Barbarossa“ und die drei Böcklin-Fantasien von Felix v. Woyrsch. Als großes Klaviertalent stellte sich Vera Schapira vor. Die Künstlerin spielte u. a. mit kristallklarer Technik und rassigem Temperament Liszts Esdur-Konzert und Strauß' Burleske. Es gibt in der Klavierkunst gewiß noch ein viel Höheres, das man indes an Liszt und Strauß nicht zeigen kann. Télémaque Lambrino wußte sich namentlich als bedeutender Schumann-Spieler Achtung zu verschaffen, während Eugen d'Albert alles mit seiner grandiosen Interpretation der Beethovenschen Appassionata in Bann schlug. Der einheimische Baritonist Erich Augspach veranstaltete einen interessanten Kriegsliederabend, bei dem die bekanntesten Dichtungen in verschiedener Vertonung gegenübergestellt erschienen. Elsa Hildebrandt fand mit Kinderliedern und sonstigen zarten Gesängen viel Anerkennung. Herrliche Genüsse boten Walter Soomer und Elena Gerhardt bei ihren Liederabenden. Dr. Alexander Dillmann und Heinrich Hensel, die sich in der Einheit des künstlerischen Ausdrucks glänzend begegnen, gaben einen Richard Wagner-Abend. Letzten Endes läuft natürlich solch

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik"
Schriftleitung: Friedrich Brandes

Zum Leitaufsatz dieses Heftes

„Wo ist der neugeborene König der Juden"

aus dem Weihnachtsoratorium von Joh. Seb. Bach

1 2 3

Sopran
Pfui, pfui, pfui dich, wie fein zer - brichest du den Tem-pel, pfui
Wo, wo, wo ist der neu-ge - bor - ne Kö-nig der Ju-den, wo

Alt
Pfui, pfui, pfui dich, pfui dich, wie fein zer - bri-chest du den
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor - ne Kö-nig der

Tenor
Pfui, pfui, pfui dich, pfui dich, wie fein zer - bri-chest du den
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor - ne Kö-nig der

Baß
Pfui, pfui, pfui dich, pfui dich, wie fein zer - bri-chest du den
Wo, wo, wo, wo, wo ist der neu-ge - bor - ne Kö-nig der

4 5 6

dich, wie fein zerbrichest du den Tempel, pfui dich, pfui dich!
ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju-den, wo, wo, wo, wo?

Tempel, pfui dich, wie fein zer - brichest du den Tempel, pfui, pfui!
Ju-den? Wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der Ju-den, wo, wo?

Tempel, pfui dich, wie fein zer - brichest du den Tempel, pfui, pfui! Und bauest
Ju-den? Wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der Ju-den, wo, wo? Wir ha-ben

Tempel, pfui dich, wie fein zer - brichest du den Tempel, pfui, pfui! Und bauest ihn in drei-en
Ju-den? Wo ist der neu-ge - bor-ne Kö-nig der Ju-den, wo, wo? Wir ha-ben sei-nen Stern ge-

7 8 9

Und bau-est ihn in drei-en Ta-gen, hilf dir nun sel-ber,
Wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor - gen - lan-de,

Und bau-est ihn in drei-en Ta-gen, hilf dir nun sel-ber, hilf dir nun
Wir ha - ben sei-nen Stern ge - se-hen im Mor - gen - lan-de, im Mor-gen -

ihn in drei-en Ta-gen, hilf dir nun sel-ber, und bau-est ihn in drei-en
sei-nen Stern ge-se-hen im Mor - gen - lan-de, wir ha - ben sei-nen Stern ge -

Ta-gen, hilf dir nun sel-ber, und bau-est ihn in drei-en Ta-gen, hilf
se-hen im Mor - gen - lan-de, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im

10 11 12

und bauest ihn in drei_en Ta_gen, hilf dir nun sel_ber, hilf dir nun sel_ber, und
wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im Morgen_lan_de, im Mor_gen_lan_de, und sind

sel ber, und bau_est ihn in drei_en Ta_gen, hilf dir nun sel_ber, und
lan_de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im Mor_gen_lan_de, und sind

Ta_gen, hilf dir nun sel_ber, hilf dir nun sel_ber, hilf dir nun sel_ber,
se_hen im Mor_gen_lan_de, sei_nen Stern ge_se_hen im Mor_gen_lan_de,

dir nun sel_ber, und bau_est ihn in drei_en Ta_gen, hilf dir nun sel_ber,
Morgen_lan_de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen im Mor_gen_lan_de,

13 14 15

steig her ab und steig her ab vom Kreuz, und steig her ab vom Kreuz, steig
*kom_men, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_be_*

steig her ab vom Kreuz und steig her_ab vom Kreuz und steig her_
kom_men, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_be_ten, ihn

(Br.)
und steig her_ab vom Kreuz, und steig her_ab vom Kreuz, und steig her_
*und sind kom_men, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_*

und steig her ab, und steig her ab her ab vom Kreuz, und steig her ab steig her_
*und sind kom_men, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_be_ten, ihn an_zu_*

16 (Viol.) **Variante I** (16)* **Variante II** 9 10

her ab vom Kreuz! *ten.* vom Kreuz! *ten.* hilf dir nun sel_ber, und bau_est ihn in drei_en
*Mor_gen_lan_de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_*

ab vom Kreuz! *an_zu_be_ten.* vom Kreuz! *ten.* sel_ber, und bau_est ihn in drei_en Ta gen, bau_est
lan_de, wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen, ha_ben

ab vom Kreuz! *be_ten.* vom Kreuz! *ten.* und bau_est ihn in drei_en Ta_gen, hilf dir nun
*wir ha_ben sei_nen Stern ge_se_hen, im Mor_gen_lan_*

ab vom Kreuz! *be_ten.* vom Kreuz! *ten.* ihn in drei_en Ta_gen, hilf dir nur sel_ber, und bau_est
sei_nen Stern ge_se_hen im Mor_gen_lan_de, wir ha_ben

ein Konzert dem Geist und Stil des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes zuwider, und darum ist auch im Grunde der Wagner-Abend von Ottilie Metzger, Heinrich Knote und Theodor Lattermann zu verurteilen. Die drei letzteren Künstler können sich aber rühmen, in Halle das Konzert mit der bisher größten Nettoeinnahme veranstaltet zu haben. Viel Anregung bot ein Robert Volkmann-Abend, bei dem u. a. das Bmoll-Trio Op. 5, eine ganze Reihe von Klavierliedern und die wertvollen Klaviervariationen über das Grobschmied-Thema dargeboten wurden. Als Mitwirkende sind hier in erster Linie zu nennen: Mathilde Schmidt-Haym (Alt), Gertrud Pankow-Maybauer (Sopran), Prof. Julius Klengel (Cello) und Ralph Meyer (Klavier).

Aus Kiel

Ende Mai

Die letzten Volkskonzerte des Vereins der Musikfreunde waren programmatisch etwas verflacht. Das 10. (Dirigent: Georg Wöllner) enthielt nicht weniger als 6 Ouvertüren, darunter „Dichter und Bauer". Um so freudiger wurde der zugunsten der Orchesterpensionskasse veranstaltete „Beethoven-Abend" begrüßt, den Kapellmeister Ludwig Neubeck dirigierte. Konzertmeister Ernst Träger spielte das Violinkonzert in eindrucksvoller Weise, vom Orchester tadellos begleitet. Die 9. Sinfonie und die Leonorenouvertüre Nr. 2 waren die weiteren wertvollen Gaben.

Im Konservatorium der Musik stellte sich der als Leiter der Klavierausbildungsklasse neu verpflichtete Pianist Leopold Spielmann (Berlin) in einem eigenen Klavierabend vor. Nach dem großen Erfolg des Konzertes darf man das Institut zu dieser Wahl beglückwünschen. Auch die 3 Prüfungskonzerte vor den Osterferien bewiesen, daß ernst und eifrig weiter gearbeitet wird. In der Aufführung von „Judas Makkabäus", die Musikdirektor Johannsen verdienstvoll leitete, interessierte besonders Dr. C. L. Lauenstein. — Der Kieler Chorverein (Dirigent: Kapellmeister Neubeck) bewies in einem a cappella-Konzert seine oft gerühmten Vorzüge, während die Solistin des Abends, Frl. Elsa Gregory (Berlin), in ihren Lautenvorträgen den hier besonders geschätzten Robert Kothe keinesfalls erreichte. Die Dame sang auch zu Klavierbegleitung einige Lieder von Schubert, die ihr gar nicht lagen, und eigene Kompositionen, die einen mangelhaften Tonsatz verrieten.

In zwei außerordentlichen Kammermusiken brachte unser einheimisches Streichquartett (die Herren Träger, Müller, Reitz und de Jager) ausschließlich Beethovensche Werke zum Vortrag.

Im Stadttheater jagte nach wie vor ein Gastspiel das andere. Im März wurde ein sogenannter deutscher Opernring veranstaltet, der seltsamerweise nichts von Gluck enthielt, sondern willkürlich Werke von Beethoven, Weber, Goldmark, Wagner und R. Strauß zusammengestellt hatte. Auswärtige Gäste mit berühmten Namen sangen die Hauptpartien. Für April wurden dann „Festspiele" angekündigt. Wiederum kamen zahlreiche Gäste, um den „Ring" und „Parsifal" zu singen. Über die Bedeutung derartiger „Festspiele" wollen wir nicht rechten. Aber dies ewige Gastieren schädigt das einheimische Personal ganz gewaltig. Wo sind die Zeiten geblieben, da auch unser Musentempel seinen Stolz daran setzte, den „Ring" mit eigenem Personal herauszubringen?

Einen prachtvollen Ausklang aller diesjährigen musikalischen Veranstaltungen bot dann die Kieler Liedertafel mit einem Konzert am 8. Mai. Sie begann mit S. Wagners von echter Begeisterung getragenen „Fahnenschwur". Danach dirigierte Willi v. Möllendorff (Berlin) seine neue Cdur-Sinfonie Nr. 2, die Ende März ihre Uraufführung in Weimar erlebte. Das Werk hatte auch hier einen vollen Erfolg. Es vereinigt gediegenes kontrapunktisches Können mit reicher Melodik und farbenfroher Instrumentation. Hoffentlich erinnern sich bald auch andere Dirigenten dieser Schöpfung. Zum Beschluß brachte Kapellmeister Neubeck mit einem Orchester von 120 Musikern die Alpensinfonie von Strauß erstmalig zur Aufführung, und zwar mit durchschlagendem Erfolge. Über das Werk selbst ist in dieser Zeitschrift eingehend berichtet worden. Es machte in Kiel jedenfalls einen tiefen Eindruck. — —

Aus Köln

Von Paul Hiller — Mitte Juni

Von der Serie der großen Gürzenich-Abonnementskonzerte bin ich noch mit den drei letzten im Rückstande. Im zehnten hörte man an rein orchestralen Werken Mozarts Jupiter-Sinfonie und Richard Strauß' sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung", denen der städtische Kapellmeister Hermann Abendroth ein eindringlich beredter und liebevoll charakterisierender Ausdeuter war. Moriz Rosenthal war gewonnen worden, hatte aber absagen müssen. So wurde als Ersatzmann Konrad Ansorge von Berlin verschrieben. Von seinem Vortrage der Schubert-Lisztschen Wanderer-Fantasie empfing ich nach jeder Richtung vorzügliche Eindrücke, und gerade Ansorges äußerst feinfühlige und dabei pianistisch bis zur höchsten Kraftentfaltung souverän gestaltende Art brachte dem kundigen Hörer wieder so recht zum Bewußtsein, mit wieviel effektsicherm Aplomb und Temperament Liszt den Schubertschen Sang zu variieren, zu umschreiben und mit allerlei wahlverwandten Phrasen und Floskeln zu ergänzen verstanden hat. Nicht minder machte der rühmlichst bekannte Pianist seine bedeutsamen Vorzüge mit Liszts Adur-Konzert (Nr. 2) geltend. Am elften Abend empfing man von Pfitzners Vorspiel zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" sehr gefällige Eindrücke; dann war Friedrich Gernsheims Chorstück mit Orchester und einem kleinen Altsolo „Der Nornen Wiegenlied" (zu Albert Matthäis stimmungsvoller Dichtung) mit Fug und Recht eine äußerst beifällige Aufnahme beschieden. Gernsheim bewährt im Chorsatze wieder seine vielvermögende Kunst auf diesem Gebiete, und vorweg ist dem poetischen Gehalte des Textes in überaus feinen Schattierungen und wirksamen Steigerungen Rechnung getragen. Dazu bietet die sehr zielbewußt geführte, klangschöne und in der Anwendung der einzelnen Instrumentengruppen recht gewählte Orchestersprache eine eindrucksvolle Ergänzung. Das abschließende kurze Solo greift auf den leitenden Gedanken zurück: „Am Brunnen unter der Esche — könnt ihr verstehen den Klang? — Da singen die spinnenden Nornen uralten Wiegengesang". Abendroth, dessen verständnisvolles Aufgehen in Wesen und Charakter der beiden Aufgaben diesen vollgültige Eindrücke sicherte, vermittelte später eine sehr erfreuliche stimmungswarme Wiedergabe von Beethovens pastoraler Sinfonie. Als Solist feierte der meisterliche Geiger Willy Heß mit der bewundernswert schönen Ausgestaltung von Mendelssohns Violinkonzert Emoll und der als Zugabe gespielten Beethovenschen Romanze Fdur einen förmlichen Triumph. Die äußerst warmen Hervorrufe des von seiner frühern ausgezeichneten Wirksamkeit in Köln ungemein hochgeschätzten Künstlers wollten gar kein Ende nehmen. Das zwölfte Konzert brachte eine recht stimmungsvolle Aufführung der fast alljährlich um die Osterzeit an dieser Stelle gehörten Bachschen Matthäus-Passion mit den bestbekannten Solisten J. v. Raatz-Brockmann, Carl Erb, Wilhelmine van Lammen und Maria Philippi.

Zu Anfang April konzertierte der inzwischen verstorbene Max Reger zusammen mit der Pianistin Lonny Epstein (Köln), der Sopranistin Anna Lenzberg und dem Cellisten Paul Ludwig (Düsseldorf) erfolgreich im Saale des Hotels Disch. Daß der Komponist auch ein vielvermögender Interpret Bachs am Flügel war, davon legte er mit der ausdrucksberedten Wiedergabe der drei Präludien und Fugen aus dem zweiten Teile des „Wohltemperierten Klaviers" in Cmoll, Fismoll und Asdur Zeugnis ab. Später spielte er mit Frl. Epstein, die am zweiten Instrument ihr bestes Können einsetzte, seine Mozart-Variationen,

die in dieser ursprünglichen Form bekanntlich weit mehr Erfolgsberechtigung haben als in der (hier gleichfalls früher gehörten) Orchesterbearbeitung.

Bei einem vom Verein Kölner Presse (der einen größern Teil der hiesigen Journalisten zu seinen Mitgliedern zählt) und dem Lokalverbande der Deutschen Bühnengenossenschaft für Zwecke der Kriegswohlfahrt veranstalteten Vaterländischen Abend, der einen in jeder Beziehung vorzüglichen Verlauf nahm, ging es bei den Vorträgen von Vera Schapira (Ungarische Fantasie von Liszt), die einen geradezu fabelhaften pianistischen Stil einsetzte, und der ganz erstaunlich begabten, bei Rappoldi in Dresden zu in höchstem Grade verblüffendem, aber durchaus solidem Können vorgeschrittenen 13 jährigen Geigerin Nedelka Simeonowa aus Sofia im Punkte Begeisterung kolossal hoch her. Weiter legte der Königl. Hof- und Domchor aus Berlin unter Hugo Rüdel eine Reihe von Proben seines schönen Leistungsstandes in Gesängen von Palestrina bis zu Tonsetzern unsrer Tage ab, und auch das städtische Orchester steuerte einige dankenswerte Nummern bei.

Ein glanzvoller Konzertabend, an dem man bei Bach, Beethoven, Brahms, Schumann und Liszt im Reingenusse des Bedeutendsten und Schönsten pianistischer Kunst wahrhaft schwelgen durfte, stand unter dem Sterne Eugen d'Albert.

Der „Kölsche Boor" in Eisen, der durch Nagelung gegenwärtig mit besonderer Rüstung versehene Repräsentant des alten streitbaren Köln (die monumentale Figur ebenso wie das Büro des die Kriegswohltätigkeit im größten Stile betreibenden Recken finden die Besucher der Domstadt in der Gürzenichstraße unmittelbar neben dem Konzerthause), dessen mit hingebender Liebe zur guten Sache und kraftvollster Initiative wirkender spiritus rector Geheimrat Max v. Guilleaume ist, hat zwei in jeder Beziehung höchst erfolgreiche Konzerte zum Besten der Kölner Kriegswaisenfürsorge veranstaltet. Erzielte schon der erste Abend, bei dem Fritz Feinhals, Heinrich Knote, Elisabeth Boehm van Endert, der Kölner Männergesangverein unter seinem Dirigenten Joseph Schwartz sowie das von Abendroth geleitete städtische Orchester mitwirkten, hervorragende Eindrücke und ein Reinerträgnis von 9500 Mk., so ward das zweite Konzert zu einem künstlerischen Ereignisse allerersten Ranges. Hatte doch der „Kölsche Boor" das Verdienst, Arthur Nikisch, der hier bisher nur einmal bei den Opernfestspielen 1909 die Meistersinger leitete, aber nie zu einem Konzerte eingeladen worden war, zum ersten Male in den Gürzenich zu bringen. Der Meister sollte natürlich ursprünglich das städtische Orchester dirigieren, jedoch unglaublicherweise setzte es lächerlich-kleinliche Eifersüchtelei durch, daß für das Erscheinen Nikischs in Köln die einheimische Körperschaft verweigert wurde — ein Fall, der wohl ohne Beispiel dasteht! Kurz entschlossen, ließ Guilleaume die mit Nikisch bekanntlich auf vertrautem künstlerischen Fuße stehenden Berliner Philharmoniker kommen, und nun durften wir uns auserlesensten Musikgenießens erfreuen. Wie dieser gottbegnadete Orchesterleiter uns mit der ausgezeichneten Berliner Künstlerschar Beethovens Egmont-Vorspiel, Tschaikowskys Pathetische Sinfonie, Smetanas sinfonische Dichtung „Die Moldau" (Vltava) und Liszts 14. Ungarische Rhapsodie F moll) vorführte, das war einzigartig im schönsten Sinne des Worts und mußte den enthusiastischen Dank der atemlos lauschenden Hörerschaft entfesseln. Der den in allem Äußerlichen so wohltuend schlichten, großen Musiker und faszinierenden Dirigenten zumal nach der Pathetischen und der Rhapsodie umbrausende Jubel war ein beispielloser, und die mit vielfachen Rufen „Wiederkommen!" durchflochtenen Ovationen (reiche Kranzspenden natürlich schon auf Grund der öffentlichen Generalprobe) hatten elementaren Charakter. Als Solisten fanden der wundervoll geschulte, mit prächtigen stimmlichen Mitteln ausgerüstete Baritonist Josef Schwarz von der Berliner Königl. Oper und die feinkünstlerisch gefeilte, anmutige Sopranistin Grete Merrem-Nikisch (Nikischs in Leipzig bekannte Schwiegertochter) von der Dresdener Hofoper mit Arien und Liedern, welch letztere kein Geringerer wie der Gewandhausdirigent als Begleiter am Flügel tief in poetische Stimmung tauchte, viel herzhaften Beifall. Die Kriegswaisen bekamen von diesem Abend 10000 (zehntausend) Mk.; sie hätten 20000 bekommen, wenn das Kölner Orchester nicht verweigert worden wäre!

Aus dem Opernhause sei kurz des Wesentlichen gedacht. In recht lobenswerten Neueinstudierungen erschienen nach mehr oder weniger langer Zwischenzeit im Spielplan: Kienzls „Evangelimann" mit dem trefflichen Dirigenten Walter Gaertner (Schüler Prof. Lohses), Wanda Achsel und Heinrich Winckelshoff als Ausgezeichnetes leistenden Vertretern der Marta und des Matthias; Rossinis „Tell", gleichfalls unter Gaertner, mit einer Prachtleistung von Gustav Dramsch in der Titelpartie, Julius Gleß als stark interessierendem Geßler und Fritz Krauß als stimmlich der Aufgabe durchaus gewachsenem Arnold; die von G. Brecher am Dirigentenpulte sehr feinsinnig behandelte Webersche „Euryanthe" mit schönen Darbietungen der Damen Sophie Wolf und Alice Guszalewicz sowie der Herren Krauß und Tilmann Liszewsky als Euryanthe, Eglantine, Adolar und Lysiart; Johann Strauß' „Zigeunerbaron" (Dirig. Gaertner) erzielte vermöge der vom Direktor Hofrat Fritz Rémond geschaffenen höchst eindrucksvollen Inszenierung und der glänzenden Leistung der hochdramatischen Sängerin Maria Poensgen als Saffi, zu der sich in Hans Clemens ein vielvermögender frischer Barinkay gesellte, verjüngten Erfolg; und — variatio delectat — während dem abermals aufgenommenen Wagnerschen „Parsifal"-Werke die vorzügliche Kundry der Frau Poensgen (neben Winckelshoffs jugendlich-überzeugendem und stimmlich hervorragenden Titelmanne) neues Interesse gewann, betätigte eine von allen frohen Geistern launigen Übermuts belebte Aufführung von Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" die erfreuliche Tatsache, daß zu den Vorzügen der Leistungen der Kölner Oper auch Vielseitigkeit zählt.

Aus Zwickau i. Sa.

Von O. Lurtz — Ende Mai

Die verflossene dieswinterliche Musikzeit brachte zwar naturgemäß nicht so viel Konzerte, wie sie in Friedenszeiten zu hören waren, aber doch noch gerade genug, um auch genußfreudige und anspruchsvolle Gemüter zu befriedigen.

Unter den Kirchenkonzerten gebührt denen in der Marienkirche der erste Platz. Von den vier Konzerten sind vor allem die beiden zu erwähnen, die der Kirchenchor im Verein mit dem a cappella-Verein und dem Lehrergesangverein gab. Im ersten wurde Händels Judas Makkabäus in der Stephanischen Bearbeitung, im letzten Mozarts Requiem aufgeführt. Die Solisten des ersten Konzerts waren Frau Ilse Helling-Rosenthal (Leipzig), Frl. Martha Stapelfeld (Berlin), Herr Rich. Fischer (Würzburg) und Herr Dr. Rosenthal (Leipzig). Für Mozarts Requiem waren Frau Grete Merrem-Nikisch, Frau Bender-Schäfer, Herr Emil Enderlein und Herr Georg Zottmayr, sämtlich vom Hoftheater in Dresden, gewonnen worden. Prof. R. Vollhardt hatte mit der Wahl der Genannten eine glückliche Hand bewiesen, denn sie alle erfüllten restlos die auf sie gesetzten Hoffnungen und trugen ganz wesentlich dazu bei, daß die Aufführungen allen Hörern als unvergeßliche Weihestunden in Erinnerung bleiben werden. Auch Chor und Orchester, von Prof. Vollhardt mit sicherer Hand geleitet, leisteten ganz Vorzügliches; und daß Paul Gerhardt an der Orgel in gewohnter Meisterschaft seines Amtes waltete, ist bei einem Künstler von seinen Eigenschaften selbstverständlich.

Paul Gerhardt selbst gab in der Marienkirche ebenfalls zwei Konzerte. Außer der Wartburg-Fantasie „Ein feste Burg ist unser Gott" und der tiefempfundenen Improvisation „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" (für Orgel, Streichorchester und Harfe) kam sein Requiem für Blasorchester,

Harfe und Orgel zur Uraufführung. Das Requiem, eine Totenklage erhabenster Art, schildert in den erschütterndsten Tönen die Trauer um die gefallenen Helden, führt uns in der Erinnerung zurück an ihre goldige, sonnige Jugendzeit, da zarteste Mutterliebe sie noch umsorgte, steigert in elementarster Weise zu Ausbrüchen wildesten Schmerzes. Wie der Tondichter diese Gedanken in Töne umgesetzt hat, das ist so anschaulich und so vornehm und edel im Ausdruck, daß es ohne Zweifel den Hörer in tiefster Seele ergreifen muß.

In der Moritzkirche fanden zwei Konzerte statt, in deren erstem Seminarlehrer Fr. Thalemann Orgelkompositionen von Bach, L. Thiele und Piutti virtuos spielte, während Frl. E. Zimmermann (Zwickau) Lieder von Bach und Mendelssohn mit viel Geschmack vortrug. Im zweiten, am Palmsonntag, erfreute der unter Kantor Georg Nestlers Leitung stehende Chor durch feinsinnigen Vortrag einer Menge Motetten und Lieder, von denen G. Göhlers „Kriegschoral" und Mendelssohns achtstimmiger Psalm 43 „Richte mich Gott" besonders hervorgehoben seien.

Die Aufführung des durch freiwillige Sänger und Sängerinnen bedeutend verstärkten Katharinenkirchen-Chors unter Kantor Paul Kröhnes energischer Führung bot neben dem Requiem von Cornelius und dem Brahmsschen „Begräbnisgesang" und „Schicksalslied" ein eigenes Werk des hochbegabten Dirigenten „Der Tod fürs Vaterland", Requiem für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. In diesem Werke, einer großzügig angelegten, ausgezeichneten Vertonung des Hölderlinschen Textes, malt der Komponist in künstlerisch geschickter, ergreifender und eindrucksvoller Weise den tiefen Schmerz, der in so viele Familien eingezogen. Er läßt uns jammern über den Tod des gefallenen Helden, läßt uns jubeln über den errungenen Sieg und läßt uns den hohen Wert dessen erkennen, wofür der Tapfere sein Leben hingab. Die Komposition bildet eine für leistungsfähige Chöre warm zu empfehlende und dankbare Aufgabe.

Das Verdienst, eine alte „Neuheit" gebracht zu haben, kann Kantor Max Maschner für sich in Anspruch nehmen. Er führte mit seinem gleichfalls verstärkten Paulskirchen-Chor den „Ostermorgen", ein klares, einfaches Werk für Soli, Chor und Orchester von Sigmund Neukomm, auf, der als Schüler von Michael und Joseph Haydn einst viel gefeiert wurde, jetzt aber fast ganz in Vergessenheit geraten ist. Die Aufführung, an welcher Frl. E. Zimmermann, Kantor Rind (Tenor) und Otto Mattheß (Bariton) solistisch beteiligt waren, gereichte allen Ausführenden, insonderheit dem verdienstvollen Kantor Maschner zu hoher Ehre.

Der infolge zahlreicher Einberufungen zum Heeresdienst stark zusammengeschmolzene Lehrergesangverein gab mit dem ebenfalls stark gelichteten Männergesangverein zusammen unter Prof. Vollhardts und des Unterzeichneten Leitung ein in allen Teilen vortrefflich gelungenes Konzert mit Chören von Curti, M. Neumann („Der Trompeter an der Katzbach"), Hegar, Kröhne (eigene Leitung) u. a., in welchem Egon Petri, der würdige Sohn seines als Geiger berühmten Vaters, für den restlos schönen Vortrag der Beethovenschen Waldsteinsonate und einzelner Stücke von Liszt und Brahms mit Recht stürmisch gefeiert ward.

Auch im Königlichen Lehrerseminar fand eine Musikaufführung statt, in der die Schüler unter Oberlehrer Gerbers Leitung mit Chören von Angerer, Hauptmann, Riedel, Sibelius usw. aufwarteten. Was den Sängern noch an stimmlicher Reife und an vollem inneren Erfassen fehlte, das wurde durch wohltuende jugendliche Begeisterung, durch peinlich gewissenhafte Präzision reichlich aufgewogen. Und was der Dirigent Oberlehrer Gerber als Pianist mit dem Vortrag des ersten Satzes aus dem Schumannschen Klavierkonzert vollbrachte, das verdient uneingeschränkte Bewunderung.

Der Musikverein veranstaltete statt der in Friedenszeiten üblichen acht Konzerte deren nur vier, und zwar einen Schumann-, einen Beethoven- und einen Wagner-Abend sowie einen Liederabend, den Frl. M. M. v. Götz (Berlin) mit köstlichen Gaben (Liedern von Schumann, Schubert, Wolf, Brahms, Cornelius) schmückte, wozu Frl. Fr. Hellriegel (Zwickau) nicht nur eine fein anschmiegende Begleitung lieferte, sondern durch den abgeklärten Vortrag des ersten Satzes der Appassionata den Beweis erbrachte, daß sie eine hehre Priesterin ihrer Kunst ist. Am Schumann-Abend bekamen wir die Cdur-Sinfonie, die Genoveva-Ouvertüre und das Cellokonzert Amoll (Prof. Klengel) zu hören. Der Beethoven-Abend bescherte uns die Sinfonie in Esdur, die Leonoren-Ouvertüre und das ewig schöne Violinkonzert (Prof. Rud. Bärtich, Dresden). Am Wagner-Abend gelangten die Faust-Ouvertüre sowie die Vorspiele zu Lohengrin, Parsifal und Meistersinger zur Aufführung. Kammersänger Heinr. Zeller offenbarte seine Kunst mit der Romerzählung aus Tannhäuser, der Gralserzählung aus Lohengrin und Walthers Preislied aus „Die Meistersinger". Was das Orchester unter der zwingenden Führung des städtischen Kapellmeisters Wilh. Schmidt zu Gehör brachte, verdient rückhaltlose Anerkennung. Von den Solisten überragte der Dresdner Hofkonzertmeister Bärtich die übrigen um ein Erkleckliches. Sein Vortrag des Beethoven-Konzerts war von der ersten bis zur letzten Note hervorragend.

Die lobenswerte Einrichtung, den Minderbemittelten in den sogenannten „Volkstümlichen" Konzerten für 20 Pf. Eintrittspreis künstlerisch vollwertige Konzerte zu bieten, wurde auch in diesem Winter eingehalten. Schuberts unvollendete Hmoll-Sinfonie war das Hauptwerk des ersten, Beethovens I. Sinfonie Cdur das Hauptwerk des zweiten Konzerts. Im ersten fand Frl. Marg. Kästner, Fürstl. Hofopernsängerin, im zweiten Frl. Anna Führer (Leipzig) viel Beifall mit ihren Liedervorträgen.

Zwei hochbedeutsame Konzerte veranstaltete die „Gesellschaft der Musikfreunde zu Zwickau" in ihren Kammermusikabenden, die von dem Hofkonzertmeister Gustav Havemann (Dresden), seiner Gattin Berthel H., Herrn Otto Weinreich (Leipzig) und Frl. Wally Gülsdorf (Berlin) bestritten wurden. Für den wenig stilvollen Vortrag der Brahmsschen Zigeunerlieder konnte ich mich schlechterdings nicht erwärmen. Aber was die andern Genannten an musikalischen Genüssen boten, war in jeder Beziehung bewundernswert. Im ersten Konzert gaben schon die Sonaten Op. 18, Esdur von Rich. Strauß, Op. 78, Esdur von Brahms und Op. 45, Cmoll von Grieg Veranlassung, das in jeder Hinsicht glänzende Spiel Havemanns und Weinreichs anzustaunen; danach wuchsen die Gaben des zweiten Konzerts: Bachs berühmte Chaconne für Violine allein, Beethovens Appassionata und Kreutzer-Sonate zu musikalischen Großtaten allerersten Ranges hoch über alles andere empor, so daß Phil. Em. Bachs Sonate für 2 Violinen und Klavier und Spohrs Adagio und Rondo für 2 Violinen bei aller Feinheit und Sauberkeit des Spiels doch weit dahinter zurückblieben.

Auch der Albert-Zweigverein trat unter Zuhilfenahme der städtischen Kapelle und namhafter Solisten mit zwei Konzerten auf den Plan. Im ersten wurde der Dresdner Tenorist E. Enderlein, im zweiten die Kammersängerin Frl. Magd. Seebe und der Kammervirtuos Prof. Walther Bachmann (Dresden) (Mozarts Klavierkonzert Bdur) nach Gebühr gefeiert und umjubelt.

In der vom Flottenbund deutscher Frauen veranstalteten Abendunterhaltung versuchte Frau Kammersängerin Rahm-Rennebaum mit dem Schumannschen Liederzyklus „Frauenliebe und -leben" vergeblich Erfolg zu erringen. Vergeblich, weil zu den Liedern zwar an sich hochkünstlerische lebende Bilder gestellt wurden, die trotz aller Behutsamkeit beim Stellen doch viel Lärm machten und die Besucher veranlaßten, sich mehr dem Sehen als dem Hören hinzugeben. Erst bei den späteren Liedern am Klavier kam die Schönheit der Altstimme und die Kunst des Vortrags zu voller Entfaltung und Geltung.

Schließlich sei noch dreier Einzelkonzerte gedacht. Im ersten bot Kammersänger Walter Soomer mit Prof. Hans Herrmann (Berlin) herrliche Gaben seiner Sangeskunst. Im zweiten erfreute der bekannte Hermann Gura — dessen Partner

Leopold Spielmann nicht nur ein trefflicher Begleiter, sondern überhaupt ein erstklassiger Pianist ist — die Erschienenen mit Liedern von Löwe und Schubert, und das dritte endlich war eine fortlaufende Kette auserlesener Genüsse, die wir Dr. Rosenthal und seiner Gattin Ilse Helling-R. (Leipzig) verdanken.

Da die meisten der angeführten Konzerte zum Besten vaterländischer Zwecke gegeben wurden, da sie sich fast alle ausgezeichneten Besuchs zu erfreuen hatten, so dürfte die Gesamtsumme, welche der Winter unsern Kriegern und ihren Angehörigen brachte, sehr erheblich geworden sein.

Rundschau

Oper

Hannover Die Königl. Oper, die wie alljährlich Mitte Juni mit einer „Meistersinger"-Aufführung schließt, hat in den letzten Monaten noch ganz besonders fleißig gearbeitet. An Neueinstudierungen erschienen allein im Mai Cornelius' entzückende Oper „Der Barbier von Bagdad" mit den Herren Taucher und Wissiak in den Hauptrollen, und Webers „Die drei Pintos". Hier vereinigten sich die Herren Taucher, Cronen und Wissiak (Pinto) zu einem köstlichen Ensemble (die weiblichen Rollen der Oper haben weniger Bedeutung), das dem ausgezeichneten Ensemble bei der Leipziger Uraufführung im Januar 1888 mit Hedmondt, Schelger und Grengg wenig oder gar nichts nachgab. Im April erstand Siegfried Wagners „Sternengebot" zu einem kurzen Scheinleben, um nach drei Aufführungen wieder zu verschwinden. Von dem großen Vater des kleinen Sohnes erlebten sämtliche Werke vom Holländer bis Parsifal zusammen 40 Aufführungen. Von den Aufführungen des „Parsifal", der hier alljährlich zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten gegeben wird, war diejenige vom 10. Juni besonders bemerkenswert. Neben dem gastierenden Leipziger Kammersänger Alfred Kase als Amfortas bildeten unsere einheimischen ersten Kräfte, nämlich Taucher (Parsifal), Wissiak (Gurnemanz) und Frl. Kappel (Kundry) ein dem ausgezeichneten Gaste völlig gleichartiges Soloensemble. Diesen vier wundervoll geschulten, stilvoll behandelten und schönen Stimmen zu lauschen, war köstlichster Genuß, ebenso wie auch der lebensvollen Darstellung dieser Künstler zu folgen. L. Wuthmann

Konzerte

Hamburg Das letzte Programm der Philharmonie unter S. v. Hausegger brachte in zweckgemäßer Aufeinanderfolge bekannte Werke von Wagner, Strauß und Liszt in einer geist- und lebensprühenden Wiedergabe, nach der dem Dirigenten aufs neue das Zugeständnis reicher wohlverdienter Wertschätzung zuteil wurde. Auch diesmal errang die Vorführung der Bachschen Matthäus-Passion unter der sicheren Führung Rich. Barths durch die Singakademie einen alle Gemüter erhebenden Erfolg. Das Soloquartett fand feine künstlerische Vertretung durch Mientje Lauprecht van Lammen, Emmi Leisner, Georg A. Walter und Theod. Heß v. d. Wyk. Wie stets brachte der Karfreitag mit obrigkeitlicher Bewilligung mehrere Konzerte, von denen das des Berliner Domchors unter Prof. Rüdel und das im Stadttheater unter Meyrowitz anzuführen sind. Der Berliner Domchor (es war der Schloßchor) sang meisterhaft verschiedene Kompositionen von Palestrina, A. Lotti, Caldara, J. S. Bach, Mozart, v. Baußnern, Gernsheim, Kahn und Kotzolt. Die Chorvorträge wurden unterbrochen durch Gesangssoli von Agnes Leubach. Prof. Rüdel führte das Zepter mit gewohnter Sicherheit und darf mit dem Erfolg zufrieden sein. Das Karfreitagskonzert im Stadttheater brachte bekannte Werke von Liszt, Händel, J. S. Bach, Kienzl, Raff, Schubert, Haydn, Wagner, Mendelssohn und eine Neuheit, das Requiem „Den Heimgegangenen" (nach Hebbel) für Chor und Orchester Op. 119 von Emil Krause. Der Novität wurde reicher Beifall zuteil. Die Fachpresse schrieb eingehend lobend über das Werk. Unter den Solisten, die im Karfreitagskonzert mitwirkten, zeichneten sich besonders aus die Damen Lehmann, Winternitz-Dorda, Jung, Ader wie die Herren Ziegler und Günther. Auch das unter A. Sittard stehende Karfreitagskonzert, in dem das „Deutsche Requiem" von Brahms in erhebender Ausführung zu Gehör kam, fand wie die demselben als Einleitung voraufgegangene Dorische Orgel-Tokkata von Bach reichen Beifall. Das letzte Fiedler-Konzert begann mit der überschnell ausgeführten Figaro-Ouvertüre von Mozart und wurde mit der Akademischen Festouvertüre von Brahms beschlossen. Zwischen beiden Werken standen Satz 1, 2 und 3 der „Neunten" von Beethoven. Es war dies ein Experiment, das Bülow vor Jahren hier auch gewagt hat und mit dem man, trotz der vorzüglichen Darbietungen, nicht einverstanden sein kann. Großen durchschlagenden Erfolg fanden in diesem Konzert die Gesangvorträge der Frau Lucille v. Weingartner, bestehend in Kompositionen von Mozart und einigen von Felix Weingartner instrumentierten Liedern von Schubert. Von den vielen andern Konzerten, die bis Anfang Juni stattfanden, ist zunächst eines interessanten Walker-Nikisch-Abends und des Abschiedskonzerts von Lotte Lehmann wie des ersten pianistischen Auftretens der eminent begabten Vera Schapira zu gedenken. Edith Walker entfesselte, wie stets wieder, einen Sturm von Begeisterung, desgleichen die Wiedergabe der Eroica von Beethoven. Lotte Lehmann, die leider unsere Bühne verläßt, darf mit künstlerischer Genugtuung auf ihren Schlußabend zurückblicken. Vera Schapira fand bei den Verehrern der absoluten Virtuosität den reichsten Beifall.

Prof. Emil Krause

Noten am Rande

Gustav Freytag über Richard Wagner. Im Jahre 1847 siedelte Gustav Freytag nach Dresden über, wo er bald einen eignen Hausstand gründete. Es dauerte nicht lange, so entwickelte sich ein geselliger Verkehr mit Dresdens Künstlerschaft. So wurde Freytag auch mit Richard Wagner bekannt, ohne ihm näherzutreten. Dieser erzählte — wie der Schöpfer der „Ahnen" in seinen „Erinnerungen aus meinem Leben" berichtet — bei einem Begegnen im Herbst 1848, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftige, die in der germanischen Götterwelt spielen solle. „Der Inhalt aus der nordischen Heldensage" — so fährt Freytag fort — „stand ihm noch nicht fest, aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schildert er mit großem Feuer. — ‚Warum wollen Sie die Mädchen an Stricke hängen, sie werden Ihnen in der Höhe vor Angst schlecht singen.' — Aber das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe war für ihn gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. Nun ist für einen Schaffenden nichts so charakteristisch als das Ei, aus welchem sein Vogel herausfliegt. Die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als der Grundzug und das stille ‚Leitmotiv' seines Schaffens erschienen." — Freytag vermengt Walküren und Rheintöchter.

Die Operette im Wiener Gemeinderat. Im Wiener Gemeinderat kam es dieser Tage bei der Beratung über den Entwurf einer Lustbarkeitssteuer zu einer Aussprache über die

moderne Operette. Der wegen seiner Urwüchsigkeit bekannte christlichsoziale Gemeinderat Bielohlawek hielt dabei eine Rede, der wir nach dem Neuen Wiener Journal folgendes entnehmen: „Das Publikum hat heute einen sehr merkwürdigen Geschmack. Seit etwa zehn Jahren herrscht bei uns eine Devastation auf dem Gebiete der Musik. Die Operetten sind so ziemlich das scheußlichste, was man vernehmen kann, unsinnige Librettos und seichte Musik; es gibt ja Komponisten heute, die alle vierzehn Tage eine Operette schreiben. Die Theaterdirektoren leben aber schon lange nicht mehr vom Eintrittsgeldertrag, das, wovon sie leben, sind mehr die Walzer, die die Spießertöchter auf dem Klavier herunterklimpern, zum Entsetzen aller, die nebenan wohnen. Die leben, mit einem Worte, vom Verlagsgeschäft. Die Fledermaus ist 17 mal aufgeführt worden und mußte dann abgesetzt werden, und so ein Schmarrn von heute wird mehrere hundert Male heruntergeleiert. Es handelt sich eben heute nur mehr um diese Reißerwalzer, und da werden die Direktoren reich dabei, die Schauspieler und Sänger werden bei 300 maliger Aufführung blöd".

Kreuz und Quer

Berlin. Der Pianist Otto Mellnitz hat eine Konzertklavierbearbeitung von Sechs Deutschen Tänzen von Mozart herausgegeben und bei Carl Simon, Musikalienverlag in Berlin, erscheinen lassen.

— Wieder hat die Musikabteilung der Kgl. Bibliothek in Berlin ein wertvolles Geschenk erhalten. Generalmusikdirektor Richard Strauß hat ihr seine sechzehnstimmige „Deutsche Motette" in der Originalreinschrift geschenkt. Die Motette ist dem Kgl. Opernchor und dessen verdientem Dirigenten Prof. Hugo Rüdel gewidmet und von diesem im Jahre 1913 zur Uraufführung gebracht. Es fehlt nunmehr in der Musikabteilung kaum noch die Handschrift eines zeitgenössischen Musikers von Bedeutung, da auch Tonsetzer wie Schillings, Reznicek, Friedrich Klose, Felix Weingartner, Anton Beer-Walbrunn, Friedrich E. Koch, Eugen d'Albert, Felix Woyrsch, Xaver Scharwenka, um nur einige hervorzuheben, neuerdings Originalhandschriften schenkten.

— Die Gesangschule der bekannten Konzertsängerin und Gesangpädagogin Frau Professor Hildegard Börner befindet sich jetzt in Charlottenburg, Hardenbergstr. 2. Frau Börners Töchter, die vordem an Montis Operettentheater tätig waren, wirken jetzt an Berliner Theatern: Charlotte B. am Neuen Operettentheater, Elisabeth B. an der Komischen Oper.

Darmstadt. Das Darmstädter Hoftheater bringt in der nächsten Spielzeit folgende Uraufführungen: „Höllisch Gold" von J. Bittner, „Sonnenflammen" von S. Wagner und „Die Biene" (Ballett) von C. v. Frankenstein.

Halle a. S. Ein sinfonischer Marsch von Karl Klanert, betitelt „Marsch der Masurenhelden", fand bei seiner Uraufführung sehr freundliche Aufnahme. Das Werk spiegelt in seiner Harmonik und Melodik den herben Charakter der masurischen Landschaft wieder. Durch das Trio zieht sich eine volkstümliche, etwas schwermütige Gesangsmelodie, der ein Text von Friedrich Dewischeit zugrunde liegt.

Wien. Die Verpachtung der Wiener Volksoper, deren Vertrag mit Rainer Simons am 1. September 1917 abläuft, soll, da Simons ein neues Theater gründen will, zu diesem Zeitpunkte neu ausgeschrieben werden.

Neuausgaben von Klavierwerken

Von der Ausgabe der J. S. Bachschen Klavierwerke, die Ferrucio Busoni unter Mitwirkung von Egon Petri und des vor einigen Jahren verstorbenen Bruno Mugellini veranstaltet, liegt der dritte Band mit achtzehn kleinen Präludien, einer Fughetta und vier, von den Klavierspielern fast ganz übersehenen Duetten vor (mit der Abbildung des Geburtshauses Bachs; Edition Breitkopf Nr. 4303, 2 Mk.). Die Ausgabe ist im ganzen gut durchdacht und mit sachverständigen, manchmal recht kühnen Anmerkungen und Notenzusätzen versehen. Die Angaben der musikalischen Gliederung sind ungleich: vielerorts erkennt man da den Bearbeiter, der an der modernen Phrasierungslehre nicht gleichgültig vorbeigeht, sehr oft sieht man aber die Gliederung entweder ganz vernachlässigt oder modernen Grundsätzen nicht mehr entsprechend.

Ein großes Verdienst erwirbt sich der gleiche Verlag dadurch, daß er der Allgemeinheit die prächtigen Etüden von Ludwig Berger (1777—1839), Clementis Schüler, der aus Berlin stammte und seine mittlere und spätere Lebenszeit auch daselbst seßhaft war, wieder zugänglich machen will. Vor mir liegen die Etüden Op. 12 (1 Mk.), die sich neben den besten von Clementi, Cramer und Mocheles nicht nur sehen lassen können, sondern sie mit ihrem häufig geradezu schon romantischen Gepräge mindestens erreichen. Man wundert sich, wie eine so reiche Begabung fast ganz vergessen werden konnte. Xaver Scharwenka hat das Dutzend Übungen dieses Werkes sorgfältig durchgesehen und bezeichnet.

Von der gleichen Hand stammt eine gute Zusammenstellung ausgewählter Werke von Ferdinand Hiller zu einem Album (2 Mk., ders. Verlag). Auch so ein zu Unrecht halb Vergessener. Gewiß ist Hiller keine so starke Persönlichkeit wie seine großen romantischen Nebenmänner Mendelssohn und Schumann, denen er ja auch vieles abgelauscht hat, aber dennoch einer, der wegen seiner phantasievollen Erfindung, seines gediegenen und klaviermäßigen Satzes und kräftigen Erlebens noch heute gehört zu werden verdient.

Noch liegt ein Teil eines dritten von Scharwenka herausgegebenen Werkes vor: der dritte Band eines Sonatinen-Albums (ausgewählte Sonatinen und kleine Vortragsstücke älterer und neuerer Meister, 3 Mk., ders. Verlag), der ausschließlich Stücke von Tondichtern der Gegenwart oder deren Schwelle enthält: Sonatinen von G. Merkel, C. Reinecke, A. Förster, G. Wolff, A. Krause, M. Vogel und Vortragsstücke von C. Reinecke, H. Sitt, Ph. Scharwenka, M. Bruch, J. Rheinberger, L. Thuille, A. v. Fielitz, Mac Dowell, H. Huber, E. Tinel und H. Götz. Dem inhaltreichen Bande ist ein vortreffliches Bildnis des bedeutendsten neueren Meisters der Sonatinenform: Carl Reineckes, vorangestellt.

Dr. Max Unger

Das nächste Heft erscheint am 3. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 31. Juli, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 31/32

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 3. Aug. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Lenau und Schumann

Von Raro

I.

„Von Schumann wird berichtet, er sei bei der Bekanntschaft mit Chopin freudig erschrocken, weil er in ihm seinen musikalischen Doppelgänger erkannte" (La Mara; Musik. Studienköpfe). Vielleicht hat Schumann mit solch „freudigem Erschrecken" auch Lenaus Gedichte zur Hand genommen, weil sie ihm sagten, daß er auch einen literarischen Doppelgänger habe.

Beides ist freilich cum grano salis zu nehmen! Wirkliche Doppelgängerschaft ist bei Genies nicht möglich, weil jeder wahrhaft Große etwas hat, was nur ihm allein gehört. Immerhin ist auch im zweiten Fall eine so weitgehende Ähnlichkeit vorhanden, daß man wohl einmal untersuchen möchte, wie weit sie geht.

Eine Vergleichung der Gesamterscheinung beider Künstler ergibt zunächst, daß beide bei vorwiegend glücklichen Lebensumständen sich zeitlebens vorwiegend unglücklich fühlten. Schon als junger Student findet Schumann sein Leben einförmig und freudeleer. An öffentliche Orte zu gehen macht ihm wenig oder keinen Spaß, und es ekelt ihn sogar. Oft ist er wie zermartert von diesem winzigen Leben mit seinen erbärmlichen Menschen. Oft könnte er einer ekelhaften Laune und misanthropischen Indifferenz alles aufopfern. Gleich trostlos erscheint ihm die Welt mit Menschen und die Welt ohne Menschen. Auch als er den Fehlgriff in der Wahl seines Lebensberufes korrigiert und sich ganz der Muse geweiht hat, verläßt ihn diese Schwermut nicht. So schreibt er 1834 aus seiner Vaterstadt: „Das Wiedersehen mit meinen Angehörigen erfreut und zerstreut mich — sonst aber ist mein Seelenzustand der alte, nämlich einer, vor dem es mir schaudert. Ich habe eine Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — es ist der böse Geist, der sich dem äußeren Glück entgegenstellt und es verhöhnt. Diese Selbstquälerei treib' ich bis zur Versündigung an meinem ganzen Wesen — dann genüg' ich mir nimmer, ich möchte in einen andern Körper oder fortrennen Ewigkeiten lang". — Als Jüngling weicht Lenau der Einladung eines Freundes aus, weil es in dessen Hause zu gesellig-laut sein könnte. Als er die ersten Dichterlorbeeren pflücken darf, als ein Kranz begeisterter Verehrer ihn umschlingt: da fühlt er sich geschlagener als je, dieses ewige Freudenfest ist ihm verdächtig, er möchte sich fast einen nahen Tod daraus prophezeien. Während die Sonne des Ruhmes auf ihm liegt, möchte er gerne im Grabe liegen; oft wird ihm so schwer, als ob er einen Toten mit sich herumtrüge. Den ewigen Juden läßt er an der Bahre eines Jünglings sprechen:

O süßer Schlaf, o süßer Todesschlaf!
Könnt' ich mich rastend in die Grube schmiegen,
Könnt' ich wie der in deinen Armen liegen,
Den schon so früh dein milder Segen traf!
Den Staub nicht schütteln mehr vom müden Fuße!
Wie tiefbehaglich ist die Todesmuße!

Jeder fühlt: das hat mit Weltschmerzpose nichts zu tun, in diesen Worten blutet und röchelt ein todwundes Herz. Ein andermal begegnen wir der Vorstellung, daß ein Dichter sein Lied für sich allein aufspielt auf einer Heide,

Wo er nach einem Wetterschlage
Hinausblickt von der trüben Fläche,
Daß er auf ihn herunterbreche,
Damit doch jemand nach ihm frage.

Wie kam Lenau, der bis zum Kultus verehrte, bis zur Manie gefeierte Dichter, zu dieser Vorstellung? — Dann wieder fällt den kranken Dichter die Frage an: Wenn er stürbe, ob dann kein Auge sich feuchten werde? Ob kein Herz auf Erden ihn liebe?

Heißer strömt es von der Wange:
Keines, keines! fühl' ich bange.

Wenn man weiß, wie Lenau von seinen Freunden und Freundinnen gehätschelt wurde, so möchte man fast glauben, daß diese ganze Schwermut nur ein Kunstprodukt sei, daß Lenau die schwarze Trauerfarbe für sich besonders kleidsam gefunden und darum auch ohne Veranlassung gern getragen habe. Da man bei Lenaus Charakter und traurigem Ende solchem Verdacht nicht Raum geben darf, so wird man wohl die schon zitierten Schumann-Worte auf ihn anwenden müssen: Virtuosität im Festhalten der unglücklichen Ideen — der böse Geist, der sich dem äußeren Glück entgegenstellt und es verhöhnt — Selbstquälerei, die bis zur Versündigung am eigenen Wesen geht.

Lenaus Verhältnis zu Lotte Gmelin erinnert an Schumanns kurzen Brautstand mit Ernestine von Fricken. Lenau scheut sich, „diese himmlische Blume an sein nächtliches Herz zu heften", und Schumann schreibt: „...ihr Vater gibt sie mir ... fühlen Sie, was das heißt —

und dennoch dieser qualvolle Zustand, als fürchtete ich, dieses Kleinod annehmen zu dürfen, weil ich es in unseligen Händen weiß". Immerhin hat es Schumann späterhin zu einer befriedigenden Gestaltung seines äußeren Lebens gebracht, was Lenau nie gelang, und so erscheint er als der Glücklichere, an Mannigfaltigkeit der Gefühlsregister Überlegene. In den Jugendbriefen steckt auch viel Jugendmut und Jugendlust, und wenn man die Musikgeschichte von ihm bis zu Beethoven zurückverfolgt, so findet sich keiner, der ihm als Humorist gewachsen wäre. Auch Lenau war eines genialen Humors fähig, wovon seine Dichtungen (das Epigrammatische) selten, seine Briefe dagegen häufig Zeugnis geben, besonders die aus Amerika.

Man findet häufig bei vorwiegend ernst und leidenschaftlich gestimmten Naturen, daß sie die entgegengesetzten Stimmungen und deren Ausdruck im Kunstwerk nicht gebührend zu schätzen wissen. Einem Lenau war Beethoven alles in der Musik; Mozart war ihm nichts. Schumann verachtete die Italiener, das hindert aber nicht, daß beide gelegentlich eine Anmut und Lieblichkeit entfalten können, die ihresgleichen sucht. Man erinnere sich nur an die erste Nummer aus „Der Rose Pilgerfahrt" in A dur. Diese Tonart wählt Schumann mit Vorliebe, wo er freundlichen Stimmungen Raum gibt (An den Sonnenschein, Liebesgarten, Dem roten Röslein gleicht mein Lieb). Auch bei Lenau lenzt es manchmal in A dur, auch seine Verse tönen oft „süß wie des Frühlings erstes Lied im Hain". Auch in ihm wohnt die Eusebiusnatur neben der Florestannatur. Es mag sein, daß der Kontrast zur Gesamterscheinung den Eindruck solcher Momente erhöht, besonders ihnen einen eigenartig rührenden Beiklang gibt. „Nichts war dem Lächeln Beethovens zu vergleichen —" wird uns berichtet.



Nikolaus Lenau

Lenau wie Schumann sind nicht ausgesprochen männliche, sondern doppeltgeschlechtige Geister; daher ihre bekannte gleichstarke Wirkung auf Männer und Frauen. Bald tritt die männliche, bald die weibliche Seite ihres Wesens in den Vordergrund. „Ein ganzer Jean Paulscher Wald von Sanftmut steckt in mir," schreibt Schumann, „aber in manchen Fällen könnt ich denn doch getrost aus der Haut fahren." Er tat es gestrost, in manchen Fällen! Die G moll-Sonate, die Hugenotten-Kritik und vieles andere zeugen davon. Ein andermal schreibt er: „Jedem kräftigen männlichen Ausdruck müssen wir das Wort reden in der musikalischen Gegenwart, die sich so überwiegend zum Entgegengesetzten neigt, als ob nicht vor Kurzem ein Beethoven gelebt, der es sogar in Worten ausgesprochen: ‚Rührung paßt nur für Frauenzimmer, dem Manne muß Musik Feuer aus dem Geiste schlagen'. Daran aber denken die wenigsten und sinnen gerade auf stärkste Rührung. Man sollte sie zur Strafe sämtlich in Weiberkleider stecken". Hat aber Schumann selbst immer getan, wie er gesprochen? — In einem der frühesten Jugendbriefe klagt er: „Ich bin ein zu weicher Mensch, und jeder tieffühlende Mensch muß unglücklich sein!" — Im Leben war ihm eine kindliche Güte und Milde eigen, die sich auch nach Ausbruch seiner letzten Krankheit nicht verleugnet. Diese Gemütsanlage, die ihn zwang, selbst das düstere Grauen seines Manfred durch die liebliche Zwischenaktsmusik zu mildern, führte in der Kunst zu einer gelegentlichen Überzartheit des Ausdruckes, z. B. in den größeren Chorwerken. Das ist oft eine Musik so „leiser Natur", daß sie kaum sich selbst zu hören wagt! Auch die Hauptthemen seiner ersten und letzten Sätze möchte man oft zu lyrisch-zart finden, so im ersten Satze des Es dur-Quartetts, im letzten des D moll-Trios. Wasielewski berichtet, daß Schumann in seinem Zimmer manchmal ohne jede Veranlassung auf den Fußspitzen ging. Auch seine Musik geht oft auf Fußspitzen.

Und das tut auch Lenaus Poesie! Das Lüftchen wagt nur leise zu sprechen, um die schlafenden Blumen nicht zu wecken. Das Bächlein wagt nur leise zu schleichen, um die Träume der Blüten nicht zu stören. Und im Frühling tut es dem Dichter leid, die Erde zu treten und ihr neues Kleid zu gefährden — wenn auch sie nicht darauf achtet, ob ihre Lust ihn traurig stimmt. „Weiche Herzen bleiben Kinder all ihr Leben", und wie kleine Kinder sich vor einem Quäler im Kleide der Mutter verstecken, so bergen große Kinder sich vor der Qual des Lebens hinterm Leichentuch. Also Weltflucht statt Weltüberwindung! — Und doch hatte auch Lenau Zeiten, wo er mit seinem Don Juan sagen durfte: „Ich hasse am Mann das klagend Weiche, Tränennasse!" — Dann war aller Weichmut vergessen, und dann schrieb er jene kriegs- und freiheitstrunkenen Lieder, schrieb die „Drei Indianer", schrieb den knirschenden Haßgesang, der die Albigenser eröffnet. Jeden Eingriff der Zensur in seine Poetenfreiheit weiß er scharf und schneidig zurückzuweisen, ja er kann dabei zum rasenden Ajax werden. „Vor dem Manne könnte man sich fürchten", soll ein Zeitgenosse Schumanns über dessen G moll-Sonate geäußert haben. Ich glaube, Schumanns Spiel würde, hätte er die Virtuosenlaufbahn beschreiten können, dem Rubinsteins sehr ähnlich gewesen sein. Die „Blindwütigkeit" Rubinsteins findet bei Schumann ihren Ausdruck in dem bekannten „schneller, noch schneller" usw. Von Lenau wird berichtet, daß er beim Geigenspiel, zumal wenn er Beethoven spielte, oft alle Besinnung verlor, sich überstürzte und übersteigerte, bis er endlich erschöpft und schweißtriefend innehielt. Man mag sich hier an Florestan im Karneval erinnern.

Lenau besaß ungewöhnlichen Mut und bewährte ihn zu allen Zeiten seines Lebens, so schon als Knabe bei einem

Messerturnier, das er mit mehreren Schulkameraden ausfocht. Wie steht es in dieser Beziehung mit Schumann? — So furchtlos er als Kritiker erscheint, persönliche Unerschrockenheit können wir ihm nicht zugestehen, trotz des kriegerischen Mittelsatzes seiner C dur-Fantasie, trotz der „Barrikadenmärsche", trotz der prächtigen Musik zu Lenaus Husarenliedern, trotz des wunderbaren Schlachtengemäldes in der Peri. Mochte immerhin seine Angst vor den russischen Wölfen mehr humoristisch gemeint sein: daß er auf der Flucht vor dem Maiaufstande in Dresden sogar vergaß, seine Kinder mitzunehmen, und daß Frau Klara gehen mußte sie zu holen, während er im sicheren Versteck zurückblieb, muß jeden Verehrer dieses Genius mit schmerzlicher Beschämung erfüllen. Drängte Schumann so viel Kühnheit und Kraft in seine Töne, daß sein Leben leer davon ward?

Ein Dichter will sich selbst objektivieren,
Was Wunder, daß sein arm Subjekt
Muß nach und nach aus sich verlieren,
Was nun in seinen Versen steckt? (Rückert).

Und doch sagt Schumann einmal: „Ich mag diejenigen nicht, deren Leben mit ihren Werken nicht im Einklang steht!" — Schumann scheint übrigens in diesem Punkte weitgehende Nachsicht mit sich selbst geübt zu haben, denn einmal zitiert er mit sichtlichem Behagen den Ausspruch eines alten Musikers: Ein Musiker, der Kourage habe, sei ein — — —

Ich halte es aber lieber mit einem Ausspruch Heinrich Heines, daß der rechte Dichter, also auch der Tondichter, immer auch ein echter Held sei, und rechne Schumann zu den Ausnahmen.

Freilich dürfen wir bei dieser Gegenüberstellung Schumanns mit Lenau nicht vergessen, daß, wer Gatte und Vater ist, in gefahrvollen Momenten anders empfinden kann und darf, als wer nur sich selber angehört. Aber Schumann scheint es auch schon in Jünglingsjahren an persönlichem Mut gefehlt zu haben. „Ein Raufbold bin ich nie gewesen und vor Duellen brauchst du keine Angst zu haben —" schreibt er der Mutter. Ein andermal bangt er, daß man ihn trotz seiner Kurzsichtigkeit unters Militär stecken könne. Das Rencontre mit einem Handlungsbeflissenen in Venedig scheint auch nicht gerade auf heldenmäßige Veranlagung zu deuten. Das Herannahen der Cholera erfüllt ihn mit „peinlicher, fast kindischer Furcht"; er möchte am liebsten weit fort, nach Neapel oder Sizilien reisen; der Gedanke, mit 20 Jahren sterben zu müssen, bringt ihn außer sich. Freilich, welche Schöpferlast trug er damals noch in sich! Der Gedanke, daß sie mit dem Zwanzigjährigen ins Grab gesunken wäre: wen brächte **der** nicht außer sich? Müssen wir unsern Großen nicht danken, wenn sie mit ihrem Leben treu die Schätze hüten, die uns alle reich machen? — Schumann liebte das Leben, solange er es noch zu schmücken vermochte. Als er nichts mehr zu geben hatte, suchte er den Tod.

Der doppeltgeschlechtige Charakter beider Künstler kommt auch in ihrem Verhältnis zu den Frauen zum Ausdruck, in einem freiwilligen Sichunterordnen, einem oft kindlichen Abhängigkeitsgefühl. Lenau sendet seine Gedichte vor der Drucklegung an Sophie Löwenthal mit der Bitte, ihm offen zu sagen, **was sie anders wünsche**; er habe unbegrenztes Vertrauen zu ihrem Urteile. Als er sich mit Karoline Unger verbinden möchte und Sophie Löwenthal darüber außer sich gerät, da beugt er sich demütig dem Wunsche der Freundin, die nicht das geringste Anrecht auf ihn hatte, und spricht: „Ich will das Gesetz meines Lebens und mein ganzes Schicksal von Ihrem Herzen empfangen!" — Und als er zum letztenmal bei seiner Freundin eintritt und die Nachricht seiner bevorstehenden Vermählung ihm vorausgeeilt ist, da antwortet er auf ihre Frage „ist es wahr?" „Ja! Aber wenn Sie es wünschen, verheirate ich mich nicht; ich erschieße mich dann aber auch".

Wenn Schumann von seiner Gattin auch wie ein höheres Wesen verehrt wurde, so spielte er doch in Gesellschaften neben ihr meist eine passive Rolle, so daß er sie z. B. fragte, „ob es jetzt nicht bald Zeit sei, nach Hause zu gehen". Dementsprechend soll auch bei den Übungen des Dresdener Gesangvereins, den Schumann kurze Zeit leitete, Frau Klara (die bei solchen Gelegenheiten am Klavier saß) die eigentliche Leiterin gewesen sein.



Robert Schumann

Jener weibliche Zug kommt bei Schumann sogar in seinem Verhältnis zu Männern, z. B. zu Mendelssohn zum Ausdruck. Sein natürliches Anlehnungsbedürfnis ließ ihn, in Ermangelung eines andern, an einen Genius sich anlehnen, dem der seinige mindestens ebenbürtig war.

Schumann und Lenau gleichen sich auch darin, daß sie das Interesse, die Liebe und Verehrung, die ihnen zuteil ward und wird, nicht nur dem verdanken, was wir gedruckt von ihnen besitzen. Von Richard Wagner abgesehen, hat kein Musiker des 19. Jahrhunderts das Interesse so stark und anhaltend erregt wie Robert Schumann. Aber auch wie vielfältig nimmt er das Interesse gefangen! Beispielsweise bei Schubert kann uns nur der Musiker interessieren. Mit Schumann wird man sich vom musikalischen, vom literarischen, vom allgemein menschlichen — und vom psychiatrischen Standpunkt auseinandersetzen müssen.

Die interessantesten Menschen sind jene Künstler, bei denen ein Bruchteil des Wesens übrigbleibt, der nicht in Kunst aufgehen kann und sich darum im Leben selbst ausleben muß. Darum war der Mensch Lenau so überaus interessant. Hat doch ein moderner Dichter das kühne Wort gesprochen: „Lenau war kein schaffender Dichter", mit der Begründung: „Das Tiefste und Furchtbarste, was in ihm war — das Dämonische — hat er in seiner Poesie nicht ausdrücken können". Gerade die größten, die künstlerischsten Künstler sind meist die uninteressantesten Menschen.

Erscheint bei Lenau der Mensch als die Potenzierung des Künstlers, so ist bei Schumann die Verbindung zwischen Künstler und Mensch nicht leicht herzustellen.

Hier haben wir den gar nicht seltenen Fall, daß menschliche und künstlerische Persönlichkeit sich nicht sowohl decken als ergänzen. Das gilt sogar von der äußeren Erscheinung, was übrigens schon Zeitgenossen Schumanns fanden. Bekannt ist das Wort, daß Uhland ausgesehen habe, als habe er von all seinen Gedichten nur das Metzelsuppenlied verfaßt. Schumann erscheint auf den meisten Bildern so, daß man ihm nur die Kinderszenen zutrauen möchte.

Hugo Riemann hebt bei der Gegenüberstellung Mendelssohns und Schumanns als unterscheidendes Merkmal des letzteren Neigung zu abrupten Einfällen, zu überraschenden Wendungen hervor. Dieser Neigung bleibt Schumann auch treu, wenn er statt Noten Buchstaben schreibt. In den Jugendbriefen ist er unerschöpflich in originellen Arabesken, Variationen, in der Kunst, auch das Alltäglichste auf eine geistvoll fesselnde Weise zu behandeln, und der urdeutsche Schumann kann sich hier an Esprit mit jedem Franzosen messen. Wie reich auch sein Stil an Einfällen, wie schwellend von Bildern, so sind doch die Einfälle selten gesucht, die Bilder selten verzeichnet. Schumann ist einer der größten Briefsteller aller Zeiten. Wenn er freilich in einem Jugendbriefe die Natur „das große, ausgebreitete Schnupftuch Gottes“ nennt, „gestickt mit seinem ewigen Namen, an dem der Mensch alle seine Schmerzenstränen abtrocknen kann“, so überbietet das an Geschmacklosigkeit noch die „Singraketen“ Lenaus.

Auch Schumann besitzt die Gabe, mit möglichster Kürze eine Sache ebenso sinnig als schlagend zu bezeichnen, wie in dem berühmten Wort über eine Schubertsche Sinfoniestelle: „als ob ein himmlischer Gast im Orchester herumschliche“. Lenaus Dichtungen sind eine unerschöpfliche Fundgrube blitzartig treffender Wendungen, die den Leser förmlich auf den Rücken werfen, so die „mondbeseelte Sommernacht“, die „Klippen, wo den Pfad die Furcht verschlingt“, die Bezeichnung urweltlicher Ausgrabungen als der „abgelegten Kleider der Natur“, oder des Rauschens welker Blätter als „leises Schreiten der Vergänglichkeit“. Manches Gedicht gleicht einer poetischen Bildergalerie, z. B. „Frühling“, aus dem ich einige charakteristische Zeilen anführen möchte:

O Lenz, du holder Widerspruch:
Ersehnte Ruh und Friedensbruch,
So heimatlich und ruhebringend,
So fremd, in alle Ferne dringend.
Das Frühlingsleuchten, treu und klar,
Erscheint dem Herzen wunderbar
Ein stehngebliebner Freudenblitz,
In Gottes Herz ein offner Ritz;
Und wieder im Vorübersprung
Ein Himmel auf der Wanderung;
Ein irrer Geist, der weilend flieht
Und bang das Herz von hinnen zieht.

(Schluß folgt im nächsten Hefte.)



Franz Liszt

Zur 30. Wiederkehr seines Todestages

Von **Jos. Lossen**

Fern allem Weltgetriebe, in gottesfriedlicher Stille, erhebt sich im Schatten alter Bäume und zwischen dichten Sträuchern eine edle, schlichte Grabkapelle. Nicht Neid, noch Haß und Verachtung dringen dahin, nur Liebe und Bewunderung finden den Weg zu Franz Liszts Ruhestätte im fränkischen Städtchen Bayreuth. Dort trug man vor 30 Jahren (1886) ein Herz zu Grabe, das im reinsten und edelsten Feuer der Nächstenliebe, des Wohlwollens für andere schlug, das sich rastlos für hohe Ideale aufopferte, sich selbst vergessend.

Liszt kannte keine Ruhe: „Dazu haben wir die Ewigkeit“ pflegte er zu sagen. Da mag er denn jetzt empfangen, was die Mitwelt ihm verwehrte, die im allgemeinen nur Mißgunst und Verständnislosigkeit seinem Wirken entgegensetzte.

Aber es gibt noch ein anderes, ein viel maßgebenderes, urteilsfähigeres Gericht als das von Zeitgenossen: das Forum der Weltgeschichte.

Wir sehen es ja deutlich, was an Mißverständnissen und Vorurteilen weggefallen, seitdem Liszt immermehr in den legitimen Abstand der historischen Betrachtung gerückt ist. Sie mißt mit einem ganz anderen Maßstab als mit dem der kurzsichtigen und in kleinlicher Anschauungsweise lebenden Menschen. Sie ist gerecht und unbestechlich, weil sie göttliches Walten in sich birgt.

Der Kampf der Meinungen über Liszts Größe und Bedeutung ist daher nicht mehr derselbe wie vor Jahren, wenngleich auch noch keineswegs verstummt.

Die gebieterische Macht seiner Persönlichkeit dringt immer mehr und mehr hindurch, das Bild wird klarer, die einzelnen Züge deutlicher, und Licht und Schatten ist leichter voneinander zu unterscheiden. Der ursächliche Zusammenhang von manchem, was einst befremdete, wird heute müheloser aufzudecken sein und eine gerechtere Beurteilung zulassen.

Wir wollen Liszt keineswegs zu einem Heiligen stempeln noch ein idealisiertes Bild geben, sondern ein lebenswahres. Keiner aber wird bei näherem Zusehn Liszts aufrichtig edles Streben bezweifeln wollen und die Vortrefflichkeit seines Wesens verkennen können.

Indem die Welt dazu neigt, ihre Großen leicht zu göttergleichen Geschöpfen zu erheben, glaubt sie zumeist, jene auch rein von Schuld und Fehle wissen zu müssen: irrtümlich, denn selbst die Größten aller Zeiten sind und bleiben doch schwache und fehlbare Menschen. Es kommt eben nur darauf an, wie sie sich zu ihrem widerrechtlichen Tun verhalten. Auch Liszt hat zweifellos in manchem gefehlt, doch wo er es einsah, bekannte er sich schuldig und suchte es anders zu machen. Das aber ist ein wesentlicher Hauptpunkt bei einem gerecht sein wollenden Urteil.

Das Sinnbild Lisztscher Lebensbetätigung ist seine rastlose Schaffenskraft und Schaffensfreude. Mit seltener Energie und Stärke des Willens — wie denn auch seine markanten Gesichtszüge ein lebendiges Zeugnis nach außen hin davon waren — verfolgte er mit alles durchdringendem Eifer und festem Ernst das einmal klar erkannte Ziel. Er verstand es, jedes dem unterzuordnen, und kein Opfer war ihm zu viel, seine vorgefaßte Idee zu verwirklichen, mochte man auch über ihn denken und reden, wie man wollte; das kümmerte ihn wenig. Mit eiserner Konsequenz suchte er jedes seiner Ziele zu erreichen, und seine starke Zuversicht war ihm ein mächtiger Helfer dabei.

Liszt fand in der ernsten und angestrengten Arbeit die größte Befriedigung. Die bittersten Erfahrungen und Enttäuschungen vermochte er durch sie leichter in sich

zu verarbeiten und zu verwinden, um auch ungebrochenen Mutes daraus hervorzugehen.

Bezeichnend ist sein Ausspruch: „Bleibe dir selbst getreu. Bleibe getreu dem, was du in deinem Herzen für das Beste, Edelste, Richtigste und Reinste hältst! Kümmere dich nicht darum, ‚etwas' zu sein oder zu werden, aber arbeite mit Beharrlichkeit und Eifer darauf hin, eine Persönlichkeit zu sein, und es mehr und mehr zu werden".

Es war das keine leere, hochtönende Phrase Liszts. Sein Leben gibt uns den Beweis dafür.

Immer wieder bestaunen wir bei ihm das Weitausgreifende seiner Pläne, die Großzügigkeit seines Wesens, mit der er die Energie seines Willens verband. Nicht umsonst erregte er so vielfach Haß und Neid; er war ein abgesagter Feind jeglichen Schlendrians, der gerade zu seiner Zeit in starkem Maße alles gesunde Treiben überwucherte. Den meisten erschien er als sinnloser Umstürzler, und war doch nichts anderes als ein weitsichtiger Reformator, der seines Strebens und seiner Absicht wohlbewußt war, der nur damit aufgeräumt wissen wollte, was zu Unrecht fortbestand. Eben das war vielen verhaßt und ein Dorn im Auge. Aber über alle Widerstände und Bekämpfung hinweg wurde Liszt der Wegweiser und Bahnbrecher einer neuen Epoche mit seinem zielsicheren und energischen Eingreifen in das musikalische Leben, führte er ihm neues und gesundes Blut zu.

Das sind Früchte, die man nur von dem erntet, der in mühevoller Arbeit und aufopfernder Hingabe gesäet. An der Frucht erkennt ihr ihn.



Neue Musikliteratur

Besprochen von Dr. **Georg Kaiser**

I.

Trotz des Krieges kommen allerhand neue Bücher über Musik auf den Markt, die ernste deutsche Musikforschung steht ebensowenig still wie die mehr auf populäre Wirkungen ausgehende Musikschriftstellerei. Wenn wir die Fülle der Erscheinungen während der beiden Kriegsjahre überblicken, so können wir einigermaßen stolz sein auf diese unsre Leistungen, und schätzen wir auch die mannigfachen Verluste, die die Wissenschaft wie das Verlagsgeschäft unleugbar betroffen haben, nicht gering ein, so bleibt uns doch das Bewußtsein, daß Arglist und Macht unsrer Feinde keine erheblichen Breschen auf diesem Gebiete schlagen konnten. Eine Auswahl unterschiedlicher Arbeiten, der freilich eine Reihe von hier schon gesondert gewürdigten größeren Büchern fehlt, soll in folgendem dem Leser vorgestellt werden; so unterschiedlich in Hinsicht des Stoffgebiets und der schriftstellerischen und publizistischen Leistungen nun die zu besprechenden Bücher auch sein mögen: dem Fleiße und der ungehemmten Weiterarbeit auf dem musikliterarischen und wissenschaftlichen Gebiete stellt diese kleine Gesamtheit jedenfalls auch ihr Zeugnis aus.

Auf ein sehr wichtiges Unternehmen sei gleich zu Anfang hingewiesen. Wagners gesammelte Briefe erscheinen jetzt in einer vielbändigen, chronologisch verfahrenden Ausgabe des Verlags Hesse & Becker in Leipzig, herausgegeben von den beiden bekannten Wagner-Schriftstellern Emerich Kastner und Julius Kapp. Bisher liegen zwei Bände vor, die zusammen auf über 800 Seiten nahezu 500 Briefe enthalten und bis in den Anfang des Schweizer Exils, in das Jahr 1850, führen. Da nun das dieser ersten Gesamtausgabe zu Gebote stehende Material fast 5000 Briefe zählt, so kann man sich ein annähernd erschöpfendes Bild vom weiteren Umfang der Publikation und von der Tätigkeit des Briefschreibers Wagner überhaupt machen. Es wird zwar noch eine geraume Frist hingehen, ehe der letzte Band dieser Sammlung aus dem Druck kommen wird, und inzwischen dürften mancherlei neue Quellen sich erschlossen und Ergänzungen nötig gemacht haben. Die große Anlage des Unternehmens und der Ernst, der es auszeichnet, dürfen aber schon heute die Beachtung aller Musikfreunde in Anspruch nehmen. — Bisher war es um die Ausgabe Wagnerscher Briefe nicht gut bestellt, obwohl der Buchhandel allerlei rege Geschäfte mit Einzelsammlungen brieflicher Bekenntnisse des Meisters machte. Fünfzehn gesonderte Ausgaben, nach den Adressaten gruppiert und durch die verschiedensten Verlage publiziert, liegen vor; so gibt es u. a. Wagners Briefe an Apel, die Bayreuther Briefe, Familienbriefe, an die Künstler, an Liszt, an Minna, an Uhlig, an Mathilde Wesendonk. Mehrere dieser Einzelsammlungen sind willkürlich zusammengestellt, nicht vollständig und, wie Kapp mitteilt und man nach den mancherlei Erfahrungen in literarischen Wagner-Ausgaben gern glauben wird, sogar willkürlich verändert. Alle diese Sammlungen zusammen ergeben nun kaum die Hälfte von dem Material, das die neue Gesamtausgabe vorzulegen verspricht und in der stattlichen Anfangsprobe bereits vorlegt. Ebenso wichtig wie die relative Vollständigkeit und die rücksichtslose Ungekürztheit, mit der alle erreichbaren Briefe da erscheinen sollen, ist nun aber der Umstand, daß man in dieser Ausgabe eine chronologisch geordnete Sammlung vor sich haben wird, eine riesig ausgedehnte, freimütige Autobiographie, der man einen ungleich höheren Wert beizumessen haben wird als allen bewußten autobiographischen Schriften Wagners zusammen, das vor einigen Jahren erschienene, in vielen Punkten absichtlich und unabsichtlich ungenaue „Mein Leben" inbegriffen. Julius Kapp, der für die Sammlung die alleinige Verantwortung tragen will, ist von dem weit über ein Menschenalter an seinem von Wagner selbst unterstützten Wiener Richard Wagner-Archiv tätigen Emerich Kastner trefflich bedient worden; er hat auch eine große Zahl authentischer Fassungen von Briefen einzelnen Bibliotheken zu verdanken und einzelnen Gelehrten, von denen der Direktor der Musikabteilung der Berliner Kgl. Bibliothek Prof. Wilh. Altmann dem Unternehmen eine reichhaltige Kopiensammlung zur Verfügung stellte. Wahnfried selbst steht der Ausgabe fern, und es ist wirklich bedauerlich zu sehen, wie es die Schätze seines eigenen Archivs wissenschaftlichen Zwecken hartnäckig verschließt und dadurch wohl auch einige andre Besitzer von wertvollen Wagner-Handschriften davon abhält, freie Einsicht in ihre Autographen des Meisters nehmen zu lassen. Es sei darum nochmals das Verdienst von Verlag und Herausgebern hervorgehoben, die trotz den jetzigen ihren Zwecken ungünstigen Verhältnissen mit sichtlichem Eifer und unter beträchtlichen Mühen eine so bedeutsame Briefsammlung veranstalten. Der beigefügte Apparat der Erläuterungen und Anmerkungen ist so knapp als möglich gehalten, um die Bände damit nicht zu überlasten; und sicherlich wird derjenige, der die Ausgabe zur Hand nimmt bei besonderen ihn interessierenden Einzelheiten, die einmal nicht erklärt sind, auch Mittel und Wege wissen, sich die Aufklärung durch irgendwelche andre Wagner-Publikationen, die ja wie Sand am Meere vorhanden sind, leicht zu verschaffen. — Unter den Erstdrucken der beiden ersten Bände sind die der Briefe Wagners an Robert Schumann am bemerkenswertesten, und dem Verhältnis Wagners zu Schumann, wie es sich in diesen Briefen darstellt, sei unsre Aufmerksamkeit bei dieser Gelegenheit kurz zugewendet. Wagner hat sich ja mehrfach in seinen Schriften und namentlich in „Mein Leben" über Schumann ausgesprochen: wir wissen aus Briefen Schumanns an Mendelssohn und Äußerungen Hanslicks manches über die künstlerischen lockeren und menschlichen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern, aber erst diese Briefe breiten ein klares Licht über das Wesen dieser ziemlich kalten Freundschaft. Aus ihnen erhellt, wie innig Wagner gewünscht hätte, Schumann ganz auf seine Seite zu bringen, ihn für seine künstlerischen

Absichten zu gewinnen, und wie er sich unverhohlen Mühe gab, auch dem schaffenden Schumann seinerseits gerecht zu werden. Es hat ohne Zweifel nicht an Wagner gelegen, daß Schumann nicht warm wurde; viel eher wird man geneigt sein, die schließliche Abkühlung der Beziehungen dem vorsichtig wägenden, in seinem Urteil (siehe Tannhäuser) wandelbaren Schumann, dem Einfluß seiner Frau und auch nicht zuletzt der räumlichen Trennung beider Meister zuzuschreiben. Schon als junge Leute sind beide in Leipzig miteinander bekannt geworden, und als Schumann dann die neue Zeitschrift für Musik ins Leben rief, hat Wagner sich Schumanns oft zu bedienen gewußt, um von Magdeburg und Paris aus für seine Zwecke schriftstellerisch wirken zu können. Mit Schumanns Wissen berichtet er da einmal selber anonym über den Erfolg seines Liebesverbots. Bald danach heißt es: „Es ist eigentlich ein Jammer, daß ein Komponist sich gedrungen fühlt, auch zu schriftstellern; bei uns Deutschen geht es aber nicht anders, wir sind sämtlich auf das spekulative Terrain angewiesen; unser Vorteil aber ist es gewiß nicht". Nun, dieses spekulative Terrain hat Wagner zeit seines Lebens eifrig bebaut, und ob es nicht doch ein wenig sein Vorteil war, ist zum mindesten zweifelhaft. Im gleichen Schreiben geht er Schumanns Hilfe an: „Ich bin zunächst ganz ohne Beschäftigung — könnten Sie mir eine passende nachweisen, wobei ich zu gleicher Zeit etwas Geld verdienen könnte, würden Sie mich und meinen Geldbeutel sehr verbinden". Von Königsberg aus bittet er Schumann, den er als den „verehrtesten Beschützer der romantischen Schule" anredet, um Vermittelung von Verbindung mit Pariser Autoritäten, und als er dann in Paris hört, daß auch Schumann Heines Grenadiere komponiert hat, bricht er sein längeres Schweigen mit folgenden, von Galgenhumor getragenen Worten: „Allervortrefflichster Herr Schumann! Seit fast anderthalb Jahren bin ich in Paris. Es geht mir herrlich, da ich noch nicht verhungert bin. Nächstens werden Sie wichtige Dinge von mir hören, denn ich stehe im Begriff, grenzenlos berühmt zu werden. Vorläufig — die Veranlassung dieser Zeilen. Ich höre, daß Sie die Heineschen Grenadiere komponiert haben und daß zum Schluß die Marseillaise darin vorkommt. Vorigen Winter habe ich sie auch komponiert und zum Schluß auch die Marseillaise angebracht. Das hat etwas zu bedeuten! Meine Grenadiere habe ich sogleich auf eine französische Übersetzung komponiert, die ich mir machen ließ und mit der Heine zufrieden war. Sie wurden hier und da gesungen und haben mir den Orden der Ehrenlegion und 20000 Fr. jährliche Pension eingebracht, die ich direkt aus Louis Philipps Privatkasse beziehe. Diese Ehren machen mich nicht stolz, und ich dediziere Ihnen hiermit ganz privatim meine Komposition noch einmal, trotzdem sie schon Heine gewidmet ist". In Wirklichkeit blieben Wagners Grenadiere völlig unbeachtet, sie waren sogar nur auf seine eigenen Kosten gedruckt worden. Im Nachwort heißt es: „Lassen Sie doch Meyerbeer nicht mehr so herunterreißen: dem Manne verdanke ich alles und zumal meine sehr baldige Berühmtheit". In der Tat verwandte sich Meyerbeer, dessen musikalischem Schaffen später Wagner sehr feindlich gegenübertrat, vielfach persönlich für den notleidenden Kunstgenossen, und auch Wagners baldige Beziehungen zu Dresden sind zum Teil auf das Konto Meyerbeers zu setzen. Nachdem sich Wagner auf der Reise nach Deutschland in Leipzig mit Schumann ausgesprochen hatte, lädt er den ihm wichtigen Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik, dessen Urteil viel galt, zur Erstaufführung seines Rienzi dringend nach Dresden ein. Dreimal wiederholt er diese Einladung. Schumann kam nicht, und er ward nicht müde, die Bedeutung des Schumannschen Urteils für sein Schaffen immer neu hervorzuheben. „Ich bin in leidenvollen Zeiten, wo die Kunst mein einziger Trost blieb, Künstler genug geworden, um nicht in die Befriedigung der Eitelkeit mein einziges Heil zu setzen; wem aber daran gelegen sein muß, auch etwas zum Leben zu haben, der kann sich nicht allein mit dem Bewußtsein beruhigen, redlich gestrebt zu haben." Schließlich bemerkt er noch, daß die für Schumann entstehenden Unkosten der Fahrt von Leipzig nach Dresden und des Besuchs überhaupt auf ihn fallen würden (ein Angebot, das heute jedem Kritiker von vornherein unannehmbar dünken muß), aber Schumann kam auch da nicht. Bei der Uraufführung des Fliegenden Holländers wiederholte sich das gleiche: Schumann kam nicht nach Dresden, und Wagner macht endlich den Vorschlag, beiderseitig durch die Post Partituren auszutauschen, damit ein jeder Einblick in die Werke des anderen gewönne. Schumann solle dann, wenn es ihm passend erschiene, etwas über seine Eindrücke schreiben, und Wagner stellt seinerseits Ausführliches über Schumanns Schaffen in einem von Schumann zu wählenden Blatte in Aussicht. „Wertester Freund, halten wir doch zusammen! Wer weiß, wozu dies gut sein dürfte, zumal da ich hoffe, daß wir uns in unserer künstlerischen Richtung doch begegnen." Übrigens scheint Wagner über die Gründung des Leipziger Konservatoriums, von der ihm Schumann schrieb, nicht sonderlich entzückt gewesen zu sein; begreiflicherweise, denn er selbst hatte ja merkwürdige Schulerfahrungen gemacht; er schreibt: „Wird bei der Musikschule etwas Tüchtiges herauskommen? Es läßt sich hoffen! Ach, liebe Leute, lehrt doch vor allen Dingen etwas Widerwillen gegen die Musik, damit nicht so entsetzlich viele Menschen mehr Musik treiben". Über den Fliegenden Holländer kommt es brieflich zu längeren Auseinandersetzungen. Schumann erhielt die Partitur durch die Post zur Durchsicht. Er hatte Wagner eingewendet, daß das Kolorit zu düster sei, und Wagner erkennt diesen Vorwurf tatsächlich für begründet an. Aber die Bemerkung, manches in seiner Oper schmecke nach Meyerbeer, weist er erschreckt und erbittert zurück; „vor allem weiß ich gar nicht, was auf dieser weiten Welt Meyerbeerisch sein sollte außer vielleicht raffiniertes Streben nach seichter Popularität; etwas wirklich Gegebenes kann doch nicht Meyerbeerisch sein, da in diesem Sinne Meyerbeer ja selbst nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Auberisch, Spontinisch usw. ist. Gäbe es aber etwas wirklich Vorhandenes, Konsistentes, was Meyerbeerisch zu nennen wäre, wie man etwas Beethovenisch oder meinetwegen Rossinisch nennen kann, so gestehe ich, müßte es ein wunderbares Spiel der Natur sein, wenn ich aus dem Quell geschöpft hätte, dessen bloßer Geruch aus weiter Ferne mir zuwider ist: es wäre dies ein Todesurteil über meine Produktionskraft". Als dann der Fliegende Holländer auch in Riga mit großem Erfolg gegeben wird, schickt Wagner an Schumann eine Rigaer Besprechung ein mit der Bitte, von ihr in der Zeitschrift Notiz zu nehmen: er will aber weder für einen Journallobhascher noch für albern gehalten werden, sondern rechtfertigt dieses Ersuchen durch den Hinweis auf das erste Stadium seines Rufs, dessen Nährung eine Lebensfrage für seine Produktion sei. Später gratulierte er Schumann zur Komposition von Paradies und Peri; er selbst habe schon eine musikalische Form für dieses wundervolle Gedicht Thomas Moores gesucht, aber keine gefunden. Dabei kommt er nun auf die Bedeutung des Konzertsaals für den Komponisten zu sprechen, der, so ausgestattet wie in Leipzig, noch der einzige Zufluchts- oder Kulturort der musikalischen Kunst werden könne. Er macht da die zweifellos nicht ganz unrichtige Bemerkung: „Was wird nicht alles auf diesen verfluchten Brettern applaudiert! Kann man sich auf einen dort errungenen Erfolg etwas zugute tun? Kaum! Bei dem Theater ist es das Unglück, daß das Publikum aus Leuten besteht, die 1 Taler 8 Groschen — 16 Groschen — 8 Groschen und 4 Groschen zahlen! Bei Euren Konzerten zahlen alle 16 Groschen. Das ist ein großes Glück. Ihr habt es mit einer Klasse zu tun und wir mit vielen, wovon die 1-Taler-8-Groschen-Klasse die schlechteste und die 4-Groschen-Klasse nicht die beste ist. Es ist ein Grauen, für ein solches Gemisch Musik machen zu sollen, und die einzige Rettung, sich gar nicht um sie zu kümmern". Als bald darauf Schumann auf einige Jahre nach Dresden übersiedelte, kamen beide Meister öfter zusammen. Schumann lernte den Tannhäuser in der Partitur kennen, über den er zunächst ein ziemlich abfälliges Urteil abgab, um nach der ersten gehörten Aufführung an Kapellmeister Dorn zu schreiben, daß das Werk Tiefes, Originelles, überhaupt hundertmal Besseres als Wagners frühere

Opern enthielte; und so war jedenfalls das Verhältnis bis zu Wagners Lohengrin, dessen Partitur Schumann zur Einsicht ins Haus geschickt wird, immerhin freundschaftlich trotz der mannigfachen natürlichen Gegensätze in beiden Persönlichkeiten. — Vielleicht werden auch die folgenden Bände noch neues Material über das Verhältnis zwischen den später als Schaffende völlig getrennte Wege marschierenden Meistern bringen.

Mit Wagner beschäftigt sich eine kleine Broschüre, deren Titel wieder einmal die Frage aufwirft: Ist Bayreuth eine nationale Kunststätte? Reinhard Vieweg ist ihr Verfasser (Bruno Volgers, Verlagsbuchhandlung in Leipzig; 0,80 Mk.). Er glaubt die Zeit gekommen, wieder von neuem darauf hinweisen zu müssen, daß Wagner sein Bayreuther Festspielhaus nicht allein für die kunstreine Aufführung seiner eigenen, sondern nach ursprünglichem Plan auch andrer großer deutscher Werke gegründet habe, und daher wird wieder Wagners Ausspruch zitiert, daß diese Bühne „zunächst nichts anderes bieten soll als den örtlich fixierten, periodischen Vereinigungspunkt der besten theatralischen Kräfte Deutschlands zu Übungen und Ausführungen in einem höheren deutschen Originalstil ihrer Kunst, welche ihnen im gewöhnlichen Laufe ihrer Beschäftigungen nicht ermöglicht werden können". Es wird weiterhin gesagt, daß, um Bayreuth zu eben der rechten nationalen Kunststätte zu machen, nunmehr der einst von Wagner gehegte Gedanke einer Aufführung solcher vortrefflicher Werke verwirklicht werden müsse. So weit ist alles in dem Schriftchen für denjenigen, der Bayreuth mit begeisterten Augen sieht, halbwegs in Ordnung; aber der Verfasser begnügt sich nicht mit dem Hinweis auf das, was zu geschehen habe, er spricht sich auch gleich über das Wie aus, stellt gleich ein paar Pläne auf, nach denen ungefähr diese nationale Kunststätte zu arbeiten hätte. Er tritt für Bayreuther Aufführungen von Fidelio, von Lortzings Werken, vom Freischütz, von Glucks Iphigenie und Mozarts Zauberflöte ein, will aber auch Schiller, Lessing, Goethe, Kleist, Hebbel und — — Schönherr aufgeführt wissen, da der ja „trotz Naturalismus und Futurismus durch seine sittlich ernste Stoffwahl und eine eminente dramatische Gestaltungskraft würdig wäre, auf dem Festspielhügel eine Freistatt seiner Kunst zu finden"; denn „wer wollte Glaube und Heimat Originalität der Komposition und wirklich deutschen Stil abstreiten?" Also: das Büchlein wird sehr bald zum dilettantischen Gedankenspielplatz, und so grotesk sich eine vom Verfasser gewollte Aufführung von Mozarts Bastien und Bastienne mit Kleists Zerbrochenem Krug zusammen an einem Abend in Bayreuth ausnehmen müßte, so glaube ich doch, daß man maßgebenden Orts dafür ebensowenig Verständnis haben wird wie ich.

(Schluß folgt im nächsten Hefte.)



Von der französischen Kultur

Die Pariser Tageszeitung „Rote Mütze" (Bonnet Rouge), die sich trotz ihrer durch den Titel genügend geklärten Parteizugehörigkeit bisher oft genug bemüht hat, an Äußerungen des Hasses gegen alles Deutsche nicht hinter der französischen Presse aller anderen Parteirichtungen zurückzustehen, brachte kürzlich ausnahmsweise einen vorurteilslos geschriebenen Aufsatz, in dem das jetzige wirkliche Leben in Berlin auf Grund des Anzeigenteils der Berliner Zeitungen mit den Schauergeschichten verglichen wird, die dem Pariser Publikum von seiner Boulevardpresse, die die öffentliche Meinung über Deutschland dort macht, täglich vorgesetzt werden. In dem Aufsatze wird rühmend hervorgehoben, daß in Berlin von der in Paris als ganz selbstverständlich geltenden Ausschließung der Werke aller, selbst der längst verstorbenen Dichter und Komponisten feindlicher Nationalität von den Bühnen gar keine Rede ist. Zu den nichtdeutschen Dramen, die in Berlin anstandslos aufgeführt werden, rechnet das französische Blatt aber auch den „Faust", zu den nichtdeutschen Opern „Figaros Hochzeit"! Wer allerdings mit Franzosen von Durchschnittsbildung bekannt ist, der weiß, daß ein solcher auf die Frage, was der Faust sei, antworten wird: „eine Oper von Gounod".

Der deutschfeindliche Komponist Saint-Saëns hat aus Buenos Aires einen Brief an einen Mitarbeiter des Figaro gerichtet, in dem er wider seinen Willen und trotz seiner Voreingenommenheit den deutschen Musikverlegern eine Reklame macht. Der Brief des alten Herrn lautet nach der Vossischen Zeitung:

„Während ich hier arbeite, höre ich, daß in der Pariser Musikwelt schöne Dinge vorgehen. Unter dem Vorwande, daß die Musik eine internationale Sprache darstellt, behauptet man, daß der musikalische nicht mit dem Buchverlage zu vergleichen ist, und daß infolgedessen kein Grund dafür vorliegt, die deutschen Musikausgaben zu verbannen. Ja, wenn es sich noch um Originalausgaben, um eine Nachforschung der Reinheit der Texte handelte! Aber nein, es handelt sich einfach darum, dem Verkauf der Ausgaben Peters und Litolff nicht schaden zu wollen, die den musikalischen Handel in Frankreich so sehr benachteiligt haben. Die Litolff-Ausgaben erwähnt man besser nicht; sie sind in jeder Richtung die schlechtesten, die man je unternommen hat. Die Peters-Ausgaben haben das schöne Äußere und ihre Billigkeit für sich, unter dieser schönen Außenseite aber verbirgt sich ein wahrhaftes künstlerisches Elend. Die Fingersätze bezeugen eine erbärmliche Schule und schaden einer guten Ausführung. Die Professoren mit den goldenen Brillen, die diese Fingersätze ausgearbeitet haben, haben die Musik der Meister ‚vervollständigt' und sie entstellt. Einem nicht musikalischen Publikum kann man gar nicht alle diese Schäden erklären, man kann es nur darauf hinstoßen. Chopin markierte mit größter Sorgfalt den Gebrauch des Pedals, um die Verwirrung zu vermeiden, die aus dessen planlosem Gebrauch sich ergibt. In der berühmten Berceuse gibt er das Pedal bei jedem Takte an, aber nur für die Hälfte jeden Taktes, um in dem Ohre des Hörers den Ton mit dem Ausklange nicht verschmelzen zu lassen. In der Peters-Ausgabe bleibt das Pedal während des ganzen Taktes gesenkt und der Mißklang des Tones stellt sich entgegen der förmlichen Absicht des Komponisten ein. In der ganzen Frage also handelt es sich nicht um die Kunst, sondern einzig und allein um das Geschäft. Es wäre zu hoffen, daß Sperrzölle diesem schmählichen Handel ein Ende machen würden".

In derselben Nummer des Figaro läßt sich bei der Verteilung der Preise im Konservatorium der Unterstaatssekretär der schönen Künste folgendermaßen vernehmen: „Wir sind ebenfalls entschlossen, auf allen Gebieten einen Feind zu verfolgen, der nie mehr Anrecht auf Verzeihung und auf Vergessen haben soll. Wir werden nicht länger dulden, daß die Künstler Frankreichs die Werke unserer eigenen Tonsetzer in den Leipziger Ausgaben studieren müssen. Bald werden sie diese zuklappen können. Unsere Professoren haben bereits eine Liste von über 2000 Leipziger Bänden aufgestellt, die durch französische Ausgaben zu ersetzen wären!"

Gedichte

Brautwerbung*

Durch Frankreichs Felder reit' ich daher,
ich hab' daheim keine Mutter mehr,
auf mir hat kein Abschiedskuß gebrannt,
hab' Frau nicht, noch Braut, — hab' ein Vaterland!

Kein Kuß, kein Segen, kein Händedruck.
Durch den ganzen Mann ein scharfer Ruck!
So fuhr ich in Waffen nach Frankreich hinein
und ritt in Regen und Sonnenschein.

Was steigt die Sonne so blutigrot?
Geht's heut' in die Schlacht, geht's heut' in den Tod?
Heut' werb' ich um dich, mein Vaterland,
mit blitzendem Eisen in fester Hand!

Gottfried Doehler

An Robert Schumann

Zum 29. Juli, dem 60. Todestage

An deinem Todestage, edler Meister,
Schmück' ich mit roten Rosen mir dein Bild,
Dein liebes Bild.
Hast du mit deinem Lied in Schmerz und Wonne
Doch stets mein Herz mit Trost
Und Glück erfüllt.

Ja, Trost und Glück war dir dein Lied doch selber,
Das Seligkeit ins Herz dir trug,
Ins arme Herz dir trug,
Bis dir die grause Nacht, des Todes Bruder,
Die goldne Leier
Aus den Händen schlug.

Curt Böhmer

*) Aus den „Liedern eines Rittmeisters", Verlag F. A. Barthel (Leipzig). Der durch seine Bismarcklieder, sein Heidelberger Tagebuch und seine Erzählungen „Am Dorfbrunnen" bestens bekannte Dichter hat ein neues Bändchen Kriegslieder herausgegeben, das bei seinem billigen Preise von 30 Pfg. sich gut zur Versendung ins Feld eignet und auch von den Daheimgebliebenen herzlich begrüßt werden wird.

Rundschau

Oper

Berlin Ende Juni schloß hier auch das Deutsche Opernhaus, jedoch nur, um anderntags mit einer Zwischensaison zu beginnen, eine Unternehmung, die neben ihrer künstlerischen auch ihre soziale Bedeutung hat. Die letzte Vorstellung der regulären war Bizets Carmen, worin als neugewonnenes Mitglied Mafalda Salvatini in der Titelrolle auftrat. Neben Lieban und Frau Böhm van Endert ist das nun die dritte Kraft, die von der Königl. Oper zum Deutschen Opernhause überging. Die Künstlerin war hier bereits vorher mit derselben Partie als Gast erschienen. Der Erfolg entschied dann das übrige. Anderseits ist von der Königl. Oper zu melden, daß dort der Heldentenorist Josef Mann am Darmstädter Hoftheater vom Herbst 1918 ab engagiert wurde. Am Deutschen Opernhause begab sich nun bis zum Beginn der nächsten Hauptsaison Marie Zimmermann, die Ballettmeisterin, mit ihrem Ensemble auf eine Gastspielreise nach Pyrmont, Bremen und andern deutschen Städten. Die Zwischensaison soll ganz der heiteren Opernmuse gewidmet werden. Dazu wurde zunächst Suppés komische Oper Boccaccio neu herausgebracht. Das operettenhafte Werk, das für des Komponisten bestes gilt, wird vorläufig jeden Abend gegeben, denn die Viermillionenstadt, als welche sich das sogenannte Großberlin, also Berlin mit allen Vororten darstellt, sorgt für immer neues Publikum. Zur Aufführung wurden nicht nur die besten Darsteller, sondern auch die besten szenischen Hilfsmittel mobil gemacht. Der Erfolg war denn auch so glänzend, daß man in der Tagespresse las, es sei die vollendetste, bestechendste Aufführung, die man je von dem Werke gesehen hätte. Ich selber kann da nicht vergleichen, weil ich es trotz meines 55 jährigen, an Kunstereignissen nicht eben armen Daseins noch nirgends angetroffen hatte. Jedenfalls war die Aufführung, die szenisch unter Kauffmann und musikalisch unter Krasselt stand, so flott, abgerundet und prächtig, daß das Publikum in höchste Begeisterung geriet und nicht nur Soloensemblenummern, sondern auch Chöre dacapo verlangte. Freilich sang der Chor auch außerordentlich. Die Titelrolle wurde abwechselnd von Elisabeth Böhm van Endert, Else Voigt und Lulu Kaesser gegeben, die der „Ziehtochter" Fiammetta von Nelly Merz und Irene Eden, der Isabella von Frieda Wolff und Lydia Hammerstein. Grete Blaha sang die Beatrice; Gustav Werner, Julius Lieban und Eduard Kandl spielten das ausbändige Trio des Faßbinders, Gewürzkrämers und Barbiers, das sein Terzett bei der Première mehrmals dacapo geben mußte. Ich mag die verschiedenen Besetzungen, die ich in zwei Vorstellungen sah, nicht gegeneinander abwägen, sondern will ihrer im ganzen als rühmenswert gedenken. Das lange Personenverzeichnis hier aber vollständig mitzuteilen, dürfte den Leser ermüden und den Beteiligten kaum nützen. Bruno Schrader

Darmstadt Mit einem Operettenzyklus (!) schloß die Theaterspielzeit 1915/16, die nicht gerade zu den künstlerisch ergebnisreichsten gehört. Die hervorragende Inszenierung und Aufführung des Parsifal am Beginn des Theaterjahres vermochte manche Hoffnungen zu wecken, die aber zum guten Teil unerfüllt bleiben sollten. Der von der Intendantur herausgegebene Rückblick verzeichnet 111 Opern- und Operettenvorstellungen, außerdem die sieben Hofmusikkonzerte unter der hervorragenden Leitung Weingartners. Es fanden statt an Uraufführungen: Mozart (O. Bie): Gärtnerin aus Liebe, von Weingartner: Dame Kobold, Neitzel: Richter von Kaschau; an Erstaufführungen: Parsifal, Othello, Rahab (von Frankenstein), Königin von Saba, Rosenkavalier, Polenblut und Der fidele Bauer. Neu einstudiert wurden: Fledermaus, Zar und Zimmermann, Die Puppe (Audran). Die Zahl der Gäste steht hinter der letzten Spielzeit sehr zurück. Es erschienen H. Bosetti (München) [3 mal], W. Soomer [2 mal], H. Brügelmann-Tracema (Stuttgart) [1 mal], C. Rüsche-Endorf (Leipzig) [1 mal]. Die meisten Aufführungen erlebten Parsifal 8, Königin von Saba 7; in der Operette: Der fidele Bauer und Polenblut je 7. — Tannhäuser ging zum 150. Male über die Bühne, Fidelio zum 125. Male. — Einen schweren Verlust erlitt die künstlerische Leitung des Instituts durch den plötzlichen Tod seines vortrefflichen Regisseurs, O. Nowack. Unter der Fahne stehen 60 Mitglieder. Zum Schluß seien noch hervorgehoben die zahlreichen auswärtigen Gesamt- und Ensemblegastspiele, so vor allem das im Theater de la Monnaie zu Brüssel in der

Zeit vom 29. Januar bis 1. Februar (Fidelio, Meistersinger, Fliegender Holländer und ein Beethoven-Abend). Es war dies das erste deutsche Operngastspiel in Brüssel. — Das neue Theaterjahr beginnt voraussichtlich am 10. September. J. L.

Haag Noch vor Beginn der neuen Opernspielzeit wird sich die Haager Stadtvertretung mit einem Protest zu befassen haben, der sich gegen die im Haag vom Oktober bis April spielende französische Oper richtet. Sie erhält von der Gemeindevertretung eine jährliche Unterstützung von 30000 Gulden, ferner den freien Gebrauch des Königl. Theaters. Für die kaum sechsmonatige Spielzeit stellt sich die gesamte Subvention auf ungefähr 100000 Gulden. Außer zahlreichen notleidenden holländischen Theaterunternehmungen gibt es in Holland auch deutsche Opernvorstellungen. Aber diesen ist es niemals gelungen, von der Haager oder von einer anderen niederländischen Stadtvertretung irgendeine Unterstützung oder Förderung zu erlangen. Man hat gegen die der französischen Oper gewährte Begünstigung zwar nichts einzuwenden, verlangt aber gleiches Recht für alle. Sollte der französischen Oper die Unterstützung entzogen werden, so ist deren Fortbestand gefährdet, es sei denn, daß die französische Regierung die jährlich erforderlichen 100000 Gulden gibt, die zur Erhaltung der französichen Oper in der niederländischen Residenzstadt unentbehrlich sind.

Hamburg Die Hamburger Volksoper wurde nach Ausbruch des Krieges zunächst in der Weise fortgeführt, daß die gesamten künstlerischen Mitglieder und Angestellten des Hauses sich zusammenschlossen und auf Teilung weiterspielten. Später wurde zur Festigung dieser schwankenden Verhältnisse die „Interims-Gesellschaft der Hamburger Volksoper G.m.b.H." gegründet, die gerade im letzten Winter unter Anerkennung der Kritik wie des Publikums einen hohen Stand ihrer Darstellungen aufrechterhalten konnte und besonders in den letzten Wintermonaten stärksten Beifall fand. Gerade damals ist es gelungen, den Gedanken einer Volksoper weiteren Kreisen Hamburgs vertraut zu machen. Nach Schluß der Spielzeit (am 31. Mai 1916) ist man ans Werk gegangen, nunmehr an Stelle einer Interimsgesellschaft eine endgültige Form zu finden, unter der diese moderne, guteingerichtete Bühne fortgeführt werden soll. Der Leiter der Volksoper Friedrich C. Heller-Halberg hat nun in den finanziellen Kreisen Hamburgs genügend Unterstützung gefunden für die Gründung, die am 20. Juni 1916 vollzogen worden ist. Das neue Unternehmen nennt sich „Hamburger Volksoper mit beschränkter Haftung", Geschäftsführer und Direktor ist Friedrich C. Heller-Halberg. Es steht zu hoffen, daß es dem neuen Unternehmen gelingt, zunächst unter den schwierigen Verhältnissen der Kriegszeit, dann auch darüber hinaus unserer Vaterstadt dauernd eine Bühne zu erhalten, deren Vorstellungen von Monat zu Monat einen größeren künstlerischen Gewinn Hamburgs bedeuteten.

Karlsruhe Noch kurz vor dem Ende der Spielzeit hat man eine Erstaufführung zustande gebracht, die sich zwar nicht mit einem ernsten bedeutenden Werk befaßt, wohl aber mit einer Arbeit, die, wie es scheint, mehr als einen Augenblickserfolg darstellt. Warum sollte auch Franz Schubert, mit dessen Melodien frei geschaltet und gewaltet wird, nicht seinen Bearbeitern den klingenden Lohn und die Anerkennung bringen, die den eigenen Theaterstücken versagt blieben? Das „Dreimädelhaus" also ist der Schauplatz, zu dem Schubert nicht allein die Musik, sondern auch sich selbst in jener Pose liefert, die nach Bartschs Schwammerlbuch maßgebend geworden scheint. Die Herren Dr. A. H. Willner und Heinz Reichart haben ihren Romanextrakt recht geschickt gemacht; ist einer für die sentimentale Rolle verantwortlich, zu der in der einzigen operettenhaften Episode seines Lebens Schubert verurteilt wird, so ist's eben wieder sein Biograph Bartsch, der übrigens früher einmal jede Bühnenbearbeitung seines Buches verboten hat. Originell allerdings mutet der Grundgedanke des Singspiels keineswegs an, gerade einen Komponisten in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen (man hört ja, daß inzwischen Schumann sogar zum Opernhelden erkoren ward!), der Musikhistoriker wird über die arg zurechtgeschobenen biographischen Ereignisse achselzuckend hinwegsehen müssen: Wenn das Ganze mehr Anwartschaft auf Beachtung verdient wie ein Musikerleben im Film, so kann es nur nach der musikalischen Seite hin sein, die in der Tat aus der Fülle Schubertscher Melodien einen Strauß der besten gepflückt hat. Ziemlich wahllos zwar hat Heinrich Berté, der wohl auch für die Zusammenstellung der Musik zeichnet, seine Aufgabe gelöst. Es bleibt leider nicht nur die Stilfrage unberücksichtigt, obwohl man bei einem Singspiel nicht engherzig zu sein braucht und mit dem gegebenen Material es sicher schwer hält, einen einheitlichen Charakter zu finden. Immerhin klingen manche Einzelszenen auch mit dem neu unterlegten Text nicht übel; zu beanstanden ist nur, daß derartige Versuche nicht den größten Respekt vor den besten Gedanken eines Musikers hegen und im Gegenteil auch diese in ihr ‚Machwerk' herunterziehen. Machwerk soll dabei kein Tadel sein, aber allen Bearbeitern gegenüber muß immer wieder betont werden, daß ihre Mühe denn doch über den Billigkeitsstandpunkt aus zweiter Hand kaum hinauskommt. — Die Aufführung des Karlsruher Hoftheaters, die das Singspiel auch nach Baden-Baden auf die Kurbühne brachte, zeigte recht viel Schwung unter Rudolf Demans Leitung. Hans Siewert stand die Schubertsche Maske recht gut. Den Freund Schober, der ja kräftiger in die Handlung eingreift, verkörperte Hans Bussard. Von den Insassen des Dreimädelhauses verdient Therese Müller-Reichel Anerkennung. Die Aufnahme des Singspiels, bei dem auch Kräfte des Schauspiels beteiligt waren, zeigte die bekannte Vorliebe unseres Publikums für Alt-Wien aufs neue und bestätigte im übrigen die Meinung, daß unter dem Decknamen eines Großen manches kritiklos hingenommen wird, was sonst auch bei den Naivsten Widerspruch hervorrufen würde. Hans Schorn

Noten am Rande

Speisung der Verwundeten als musikalische Programmnummer. Unter diesem Titel bespricht Dr. Storck im zweiten Juliheft des „Türmers" ein besonders krasses Beispiel des übeln Betriebs in den sogenannten Musikschulen. Er schreibt: „Der Titel ist bitter ernst. Als Nr. 24 einer 30 Nummern umfassenden Vortragsfolge für den Unterhaltungsabend, den die Musikschule Hedwig Z. am Sonnabend den 20. Mai 1916 im Wirtshaus Loreley zu Oberschöneweide bei Berlin veranstaltete, prangt ‚Festessen für die eingeladenen Verwundeten'. Während des Essens gingen die Aufführungen für das übrige Publikum weiter, das nun seine Aufmerksamkeit zwischen den Vorträgen auf der Bühne und dem Schauessen der Verwundeten teilen konnte. Es lohnt sich, die Vortragsfolge etwas näher anzusehen. Auf einen Chorgesang, der nicht näher erwähnt wird, und die Begrüßungsrede von Fräulein Hedwig Z. folgt als Nr. 3: Scherzo aus der Wagner-Klavierschule, vorgetragen von zwei namhaft gemachten Herren, — in Klammern die Hinzufügung: 14 Tage Unterricht. Die Zeit der Unterrichtsangabe spielt überhaupt eine große Rolle. Wir finden bei andern Nummern vier Monate Unterricht, drei Monate, sechs Wochen Unterricht. Dementsprechend sind auch die Programmnummern: Jolly tittle (soll wohl heißen little) Tailor, Tanz von Behr, Über den Wellen, von Rosas usw. Bei den meisten Kompositionen ist der Komponist nicht genannt, dafür natürlich immer ganz ausführlich die Herren und Damen, die zwei oder einige Monate Unterricht haben, als Ausführende. Das Ganze ist eine öffentliche Vorführung von Schundmusik, wie sie aufgedonnerter kaum gedacht werden kann. Es ist schon traurig genug, daß etwas derartiges unter dem Stichwort ‚Zum Besten der Verwundeten' veranstaltet werden kann. Aber noch schlimmer, daß damit der Begriff Schule so eng verquickt wird. Hier offenbart sich wieder einmal

in erschreckender Weise, was bei der Vogelfreiheit unseres ganzen Musikunterrichts möglich ist. Die Leiterin, Fräulein Hedwig Z., hat die Volksschule, danach noch ein Jahr ein Herrnhuter Pensionat besucht. Es ist ihr aber nicht gelungen, ein richtiges Deutsch sprechen zu lernen. Als Kind besuchte sie das Konservatorium des jetzigen Musikdirektors Fischer in der Rosenthalerstraße. Sie brachte es dahin, leichtere Sonatinen spielen zu können. Zunächst dachte sie denn auch nicht an die Musiklaufbahn, sondern wurde Verkäuferin. Als ihr aber ihre Mutter ein Geschäft mit Herrenartikeln eingerichtet hatte, fing sie an, Musikunterricht zu geben. In der Straßenbahn prangte ein Schild mit der Anpreisung ihres Geschäfts, darunter hieß es: Klavier- und Harmoniumunterricht wird erteilt. Vielleicht auf Grund des vom Musikpädagogischen Verband seit Jahren gegen diese Winkelschulen geführten Kampfes erkundigte sich im Jahre 1913 ein Polizist bei der Mutter nach der fachlichen Vorbildung der Leiterin der Musikschule. Das veranlaßte Fräulein Z., wieder Unterricht zu nehmen, und sie meldete sich — Bescheidenheit ist eine Zier — zur Aufnahmeprüfung bei der Königlichen Hochschule. Selbstverständlich fiel sie durch, doch soll sie seither noch etwas Privatunterricht genommen haben. Über einen besonderen musikalischen Bildungsgang der zweiten wichtigen Lehrkraft der Schule, eines Fräulein H. J., war nichts zu ermitteln. Die Verhältnisse im Unterrichtswesen sind himmelschreiend. Die Verzögerung jedes staatlichen Einschreitens, trotz wiederholter Mahnungen im Reichstag und Landtag, sind so unbegreiflich, daß nur noch der eine Weg offen bleibt, die musikliebenden Kreise darüber aufzuklären, daß sie auch durch die anspruchsvollen Bezeichnungen als ‚Musikschule' und ‚Konservatorium' nicht davor bewahrt werden, ihre Kinder Menschen anzuvertrauen, die nach keiner Richtung hin die Vorbedingungen erfüllen, die wir an jeden Lehrer unserer Jugend zu stellen verpflichtet sind".

Ein neues Choralbuch. Im Auftrage des Königl. Konsistoriums hat der bekannte Magdeburger Domorganist, Musikdirektor Professor Theodor Forchhammer ein neues Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch der Provinz Sachsen bearbeitet. In Anbetracht dessen, daß der Choral eine seinem Wesen entsprechende einfache Harmonisierung und Stimmführung verlangt, sah der Bearbeiter von jeder prunkenden Akkordbehandlung ab und legte das Hauptgewicht entsprechend dem kirchlichen Charakter der Melodien auf Einfachheit. Kurze Angaben über Herkunft und Fundorte der Melodien sowie biographische Notizen über die Erfinder machen das bei R. Herrosé in Wittenberg erschienene Buch besonders wertvoll. Dem neuen Choralbuch soll in nächster Zeit eine Sammlung von Choralvorspielen (vorwiegend mit Beiträgen von Tonsetzern aus der Provinz Sachsen) folgen. Als Herausgeber ist der Musikforscher und Organist Professor Arno Werner in Bitterfeld gewonnen worden. —n

Die Unkosten des Berliner Konzertbetriebes. In der „Schaubühne" macht Max Epstein Angaben über die Unkosten des Berliner Konzertbetriebes. Den wichtigsten Posten bildet die Saalmiete, die ja auch beim Theater eine Hauptrolle spielt. Die Philharmonie kostet 700 Mk. für den Abend, der Bechsteinsaal 175 Mk., der Beethovensaal 300 Mk. Allerdings stehen diese Summen nicht völlig fest, da die Mieten häufig auch in Form einer Beteiligung an den Bruttoeinnahmen gezahlt werden. Diese Art der Mietzahlung wäre nach der Meinung Epsteins in Zukunft auch für die Theater empfehlenswert. Andere Mietpreise für Berliner Konzertsäle sind: 250 Mk. für die Singakademie und den Blüthnersaal, etwa 150 Mk. für den Meistersaal. Allerdings ist es nicht angängig, die Einnahmen der Saaleigentümer durchschnittlich nach diesen Summen zu berechnen, da die eigentliche Konzertzeit nur vom 1. Oktober bis 1. Mai dauert. Setzt man also die Monatskosten z. B. des Beethovensaals mit rund 10000 Mk. an, so ergeben sich in den sieben Monaten nur 70000 Mk., wobei bereits erwogen ist, daß in der eigentlichen Spielzeit die Säle täglich, manchmal sogar zweimal den Tag besetzt sind. Hierzu kommen die an sich ziemlich erheblichen Einnahmen aus der Kleiderablage, die als Unterpacht weitergegeben wird. Diese Einnahme ist ziemlich beträchtlich, bei der Philharmonie wird sie auf 80000 Mk. jährlich geschätzt, beim Beethovensaal auf 50000 Mk., beim Blüthnersaal auf 40000 Mk. Die Zahl der Konzertsäle hat in Berlin in den letzten Jahren nicht so stark zugenommen wie die der Theaterneubauten, da die vorhandenen Säle für die Berliner Bedürfnisse so ziemlich ausreichend sind. In der Kriegszeit wurden die Säle natürlich häufiger billiger abgegeben, vor allem für die große Zahl der verschiedenen Wohltätigkeitsveranstaltungen.

Kreuz und Quer

Bautzen. Kirchenmusikdirektor Prof. Biehle in Bautzen ließ sich auf Wunsch der Abteilung für Architektur an der Technischen Hochschule Berlin als Privatdozent nieder für das von ihm neugeschaffene Lehrgebiet: Der Kirchenbau und seine Raumgestaltung vom Standpunkte der Akustik unter Berücksichtigung des Glockenwesens, des Orgelbaues und der Grenzgebiete der Architektur, Liturgik und Musik. Die Antrittsrede behandelt die Theorie der Raumakustik. Ein Anschluß der Vorlesung an die theologische Fakultät der Universität und an die Königliche Akademie für Kirchenmusik ist angebahnt.

Bayreuth. Im Kgl. Opernhause veranstaltete Professor J. Pembaur (Leipzig) am 31. Juli einen Gedächtnisabend für Franz Liszt anläßlich der 30. Wiederkehr seines Todestages. Der Ertrag des Konzertes ist den Kriegsinvaliden gewidmet.

Berlin. Der Philharmonische Chor wird im kommenden Winter bringen: Requiem von G. Berlioz, Missa solemnis von Beethoven, je ein großes Werk von Bach und Händel, Paradies und Peri von Schumann sowie mehrere Werke zeitgenössischer Tonsetzer.

— Die Singakademie betreibt gegenwärtig eine fachmäßige Katalogisierung ihres Notenbestandes. Dabei ergaben sich in den alten Beständen, die aus den Nachlässen Pölchaus und Zelters stammen, nicht nur eine Menge seltener Kirchenkompositionen und neue Ausblicke darbietende Sinfoniewerke, sondern auch unter den Handschriften Werke, die bisher nirgends (auch in Eitners Arbeiten nicht) nachgewiesen

waren. Die Musikforscher dürften auf das Endergebnis gespannt sein.

— Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands hielt seine diesjährige Hauptversammlung in Berlin ab. Der Krieg hat dem Verbande keinen Eintrag getan, die Mitgliederzahl hat sich auf derselben Höhe wie vorher erhalten, das geschäftliche Ergebnis weist einen Überschuß auf. Mit der Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen wurde ein Kartell geschlossen, um die Mitwirkung der Künstler bei Wohlfahrtsveranstaltungen zu regeln und sie vor Ausbeutung zu schützen. Zu Vorsitzenden wurden Professor Xaver Scharwenka, Kammersänger Kurt Frederich und Professor Karl Klingler wiedergewählt.

— Sophie Menter, die bekannte Pianistin, ist am 29. Juli 70 Jahre alt geworden. Seit Jahren ist sie nicht mehr öffentlich aufgetreten. Wer sie aber je gehört hat, kann diese rassige, männlich energische Spielerin wohl nie vergessen. Sie stammt aus München und lernte bei Tausig, Bülow und Liszt. Dieser schätzte sie besonders hoch, und als Spielerin seiner Werke erwarb sie sich den größten Ruhm.

— Willibald Challier, der bekannte Berliner Musikverleger, wurde am 29. Juli 75 Jahre alt. Auf dem Gebiete des Urheberrechts außergewöhnlich bewandert, wurde er bei Beratung des neuen Urheberrechts sowie bei der Durchsicht der Berner Konvention als Sachverständiger zugezogen. Challier ist Mitglied der Königl. Musikalischen Sachverständigenkammer in Preußen.

— Das Keller-Steiningersche Theaterarchiv wurde von München nach Berlin verlegt und ist Sesenheimer Straße 38 in Charlottenburg aufgestellt worden. Es wird von seinem Gründer Otto Keller geleitet, der seit 1876 systematisch auf Theater und Musik bezügliche Notizen und Arbeiten sammelt und bis heute, nach der Vereinigung seines Materials mit dem Steiningerschen und Freiherrlich v. Mitisschen, über etwa 2 Mill. Ausschnitte verfügt, von denen sich allerdings etwa die Hälfte noch in Dresden befindet, aber sobald wie möglich zum Stamm der Sammlung wiederkehren wird. Alles auf einen Komponisten, Theaterdichter, Schauspieler, Virtuosen usw. Bezügliche ist schnell zu finden. So hat z. B. die Abteilung Richard Wagner fast tausend Unterabteilungen, in denen etwa 35000 Notizen, Aufsätze, Briefe und Hinweise auf Arbeiten untergebracht sind.

— Die Berliner Hofoper studiert in der nächsten Spielzeit Mozarts „Don Juan" in der Scheidemantelschen Neubearbeitung ein.

Brüssel. Auf Anregung des Generalgouverneurs v. Bissing hat Prof. Volbach in Brüssel ein Sinfonieorchester zusammengestellt, das voraussichtlich Anfang August die erste Aufführung bringen wird. Es sind Abonnementskonzerte mit Solisten und volkstümliche Konzerte bei Eintrittspreisen, die den Feldgrauen den Besuch ermöglichen sollen, geplant. • Ein zweites Sinfonieorchester, das nur aus Militärpersonen besteht, wird Garnisonmusik sein. Ferner ist die Gründung eines Männerchors vorgesehen.

Chemnitz. Das Chemnitzer Stadttheater beginnt am 1. September die Spielzeit mit „Euryanthe" von Weber. In der Oper sind als Neuheiten in Aussicht genommen: „Die toten Augen" von d'Albert, „Die Schneider von Schönau" von Brandts-Buys, „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von Korngold, „Das Testament" von Kienzl und „Mona Lisa" von Schillings. Faust 1. und 2. Teil mit Musik von Weingartner soll unter des Komponisten Leitung zum ersten Male gegeben werden. Die Vorstellung wird in Verbindung mit einer Weingartner-Woche stattfinden.

Dresden. Ein neues Konzerthaus wird am 1. September hier eröffnet. Es liegt am Durchbruche der Reitbahnstraße nach dem Hauptbahnhofe und enthält einen Konzertsaal, der etwa 800 Personen faßt. Ein zweiter Eingang zu dem Konzerthause befindet sich in der Prager Straße. Leider wird jedoch mit der Eröffnung dieses neuen Saales der Mangel an einem großen und gut akustischen Konzertsaal, der mehrere Tausend Personen faßt, noch immer nicht beseitigt.

— „Elga", ein Nachtstück in 7 Szenen (nach Gerhart Hauptmann, bearbeitet von Martha v. Zobeltitz), Musik von Erwin Lendvai, wird in diesem Winter im Hof- und Nationaltheater in Mannheim zur Uraufführung gelangen. Das Werk ist auch von der Königlichen Oper in Dresden zur Aufführung erworben worden.

— Zu seinem 700jährigen Bestehen hat Max Bruch dem Dresdner Kreuzchor eine Komposition „Im Himmelreich" gewidmet. Der Kreuzchor brachte bekanntlich im Vorjahre Bruchs Chorwerk „Heldenfeier" zur Uraufführung.

Karlsruhe. Als Mozart im Jahre 1781 von Salzburg nach Wien übersiedelte, brachte er das orientalische Singspiel „Zaide" (er nannte es „deutsche Operette", worunter er „kleine Oper" verstand) mit in seine neue Heimat. Das schwülstige, handlungsarme und schwerfällige Textbuch trug die Schuld, daß die herrliche Zaide-Musik Mozarts bis heute kaum bekannt geworden ist. Dieses Werk der deutschen Bühne und der Musikwelt zu retten, dient eine Neubearbeitung von Anton Rudolph, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen wird. Die Neubearbeitung der „Zaide" ist vom Karlsruher Hoftheater zur Uraufführung angenommen worden.

Kopenhagen. Die neue Sinfonie von Carl Nielsen, „Das Unauslöschliche" genannt, die im Winter unter Leitung des Komponisten im Musikverein einen schönen Erfolg und nachher eine sehr günstige „Presse" hatte, ist in den letzten Wochen nochmals in den „Tivolikonzerten" unter Schnedler-Petersen wiederholt worden und hat dabei nicht bloß ihren künstlerischen sondern auch ihren volkstümlichen Wert bewiesen, indem das Werk große Beifallsstürme hervorrief, welche sogar ein paarmal den anwesenden Komponisten zwangen, auf der Tribüne dankend zu erscheinen.

— Einen großen Verlust hat die dänische Musikliteratur beim neulichen Ableben ihres Nestors, des bedeutenden Forschers, Justizsekretär am Reichsgericht Curt Thranes erlitten. Nach seinem Debutbuch „Dänische Komponisten“, wovon auf deutsch „Fr. Kuhlau“ erschien, hat Thrane über „Rossini und die Oper“; „Geschichte des Cäcilienvereins“ und speziell „Geschichte der Kgl. Kapelle“ ein grundlegendes Werk geschrieben. — In der Oper steht ein interessantes Debut bevor, indem von dem Geiger Kgl. Konzertmeister Axel Gade, einem Sohne Niels W. Gades, eine dreiaktige Oper angenommen worden ist.

W. B.

Leipzig. Der Herzogl. Anh. und Fürstl. Reuß. Kammersänger Alfred Kase erhielt vom König von Sachsen das Ehrenkreuz für Kriegsverdienste.

— Der chinesische Gelehrte Hsiao Jiu-mei hat in Leipzig die philosophische Doktorprüfung magna cum laude bestanden. Dr. Hsiao ist in Kanton geboren, hat u. a. längere Zeit in Tokio studiert und seit einigen Jahren in Leipzig dem Studium der Musikgeschichte obgelegen. Seine Dissertation ist betitelt: „Geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert“.

— Felix Weingartners neue Fassung seiner „Dame Kobold“ erlebt ihre Uraufführung zu Beginn der neuen Spielzeit am Leipziger Stadttheater.

Neuyork. Der Bankier Edward de Coppet, einer der eifrigsten Musikmäzene, ist in Neuyork gestorben. Er war geborener Schweizer und brachte den Sommer meist in Flonzaley bei Vevey zu. Ein begeisterter Liebhaber der Kammermusik, hielt er sich das Flonzaley-Quartett, dessen Zukunft er testamentarisch sicherte, als eine Art von Hauskapelle.

Oranienburg. Der Pianist Karl Klindworth ist am 27. Juli in Stolpe bei Oranienburg im Alter von 86 Jahren gestorben. Ihm sind vortreffliche Klavierauszüge vom Nibelungenring zu verdanken, in denen er in Anlehnung an das Beispiel seines Lehrers Liszt die Klangfülle des modernen Klaviersatzes für Wagners Werke nutzbar machte. Auch sind seine Ausgaben der Chopinschen Werke und der Beethovenschen Klaviersonaten zu rühmen. Klindworth stammte aus Hannover, lebte von 1854 bis 1868 in London, von da ab bis 1884 in Moskau und siedelte dann nach Berlin über, wo er eine Klavierschule gründete, die 1893 mit dem Scharwenka-Konservatorium vereinigt wurde.

Weimar. Die Großherzogliche Musikschule in Weimar war im Schuljahr 1915/16, wie wir dem eben erschienenen Jahresbericht entnehmen, von 128 Schülern und Schülerinnen besucht, einschließlich der Vorschüler und Gasthörer. Stellvertretender Direktor ist Bruno Hinze-Reinhold.

Zerbst. Hier ist der Herzogliche Musikdirektor Organist Franz Preitz im 60. Lebensjahre gestorben. Er war Schüler des Leipziger Konservatoriums, wurde 1879 Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und lebte seit 1885 in Zerbst als Gymnasial-Gesanglehrer und Kantor an der Hof- und Stiftskirche sowie als Dirigent des Kirchenchors der Stadtkirche. 1892 wurde er Herzoglicher Chordirektor, später Dirigent des Oratorienvereins und 1897 Herzoglicher Musikdirektor. Preitz komponierte Lieder, Duette, Motetten, Gesänge u. a.

Das nächste Doppel-Heft erscheint am 17. August; Inserate müssen spätestens Montag, den 14. August, eintreffen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 33/34

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 17. Aug. 1916

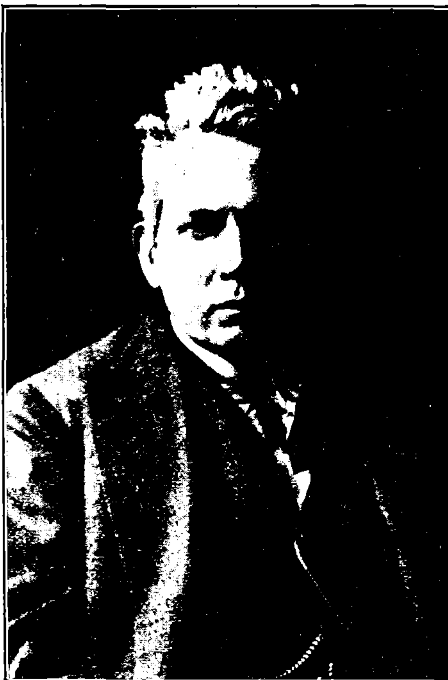
Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Josef Liebeskind †.

In Josef Liebeskind, der am 10. August in Leipzig nach längerem Leiden im 51. Lebensjahre gestorben ist, hat unsere Zeitschrift einen ihrer wärmsten Freunde und Förderer verloren. Außer eigenen Beiträgen stellte er uns manche Kostbarkeiten seiner großen Musikbibliothek, Noten, Briefe, Bilder u. v. a. bereitwilligst und uneigennützig zur Verfügung. Aber immer nur unter der Bedingung, daß sein Name nicht genannt werde. Das war überhaupt bezeichnend für Liebeskind als Menschen und als Künstler. Er war einer der wohltätigsten Männer in Leipzig, das wissen seine Freunde; nur geredet werden durfte nicht darüber. Die Beschenkten selber wußten meist nicht, woher die Wohltaten kamen.

Dem entsprach auch Liebeskinds Gebaren als Künstler und Musikgelehrter. Die Anzahl und die Gediegenheit seiner Kompositionen, von der Sinfonie und Kammermusik herab bis auf Männerchöre und Klavierstücke, hätten wahrlich zugereicht, ihn bei seiner gesellschaftlichen Stellung und seinen glänzenden Verbindungen zu einem „bekannten" Tonsetzer zu machen. Aber inmitten eines reklamesüchtigen Geschlechts war er ein vornehmer, einsamer, still für sich lebender und schaffender Mann. Er hatte geradezu eine Scheu, genannt und gedruckt zu werden. Das meiste ist erst auf langes Drängen seiner Freunde Carl und Franz Reinecke (Carl Reineckes Söhne) veröffentlicht worden. Josef Liebeskinds Ideal waren die Klassiker und die Romantiker bis zu Robert Schumann. In ihrem Geiste und in ihren Formen hat er bewußt, formgewandt und zielsicher komponiert. Es kam ihm nicht bei, ein Neuerer sein zu wollen. Der in der Schule Carl Reineckes Herangewachsene sah am besten, was bei krankhafter Modernitis herauskommt, und bedachte manche jüngste „Errungenschaft" mit gutmütigem Spotte.



Josef Liebeskind †

Halb Künstler halb Gelehrter, rettete Josef Liebeskind sich vor der lärmenden Mode des Tages in die liebevolle Beschäftigung mit den alten Meistern, die seinem Herzen am nächsten standen: Dittersdorf, Gluck, Haydn usw. Auf diesem Gebiete war er ein sachkundiger und gewissenhafter Sammler, Herausgeber und Bearbeiter, dessen große Verdienste unvergessen bleiben.

Zur Lebensbeschreibung und Würdigung Liebeskinds verweisen wir auf unsere „Neue Zeitschrift für Musik" Jahrg. 15 Heft 1 und Heft 13 und auf die neuste Auflage von Hugo Riemanns Musiklexikon. Noch nicht genannt ist dort sein letztes, vor einem Vierteljahre erschienenes Werk: „Aus frohen Tagen", sechs Klavierstücke zu vier Händen, die zu seinen schönsten und gediegensten Kompositionen für die Hausmusik gehören und auch im Konzertsaal ihre Wirkung nicht verfehlen werden.

Das Direktorium, das Lehrerkollegium und die Beamten des Kgl. Konservatoriums der Musik in Leipzig rufen unserm Freunde nach:

„Das Direktorium des Kgl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig verliert in Josef Liebeskind ein hochgeschätztes und verehrtes Mitglied, das Konservatorium selbst einen seiner besten ehemaligen Schüler und seiner treusten Freunde, der für das Gedeihen des Konservatoriums eifrig besorgt war und sein Interesse für dasselbe in hervorragender Weise betätigte. Wir werden dem feinsinnigen, nur auf das Ideale gerichteten Künstler, dem edeln Menschen und dem liebenswürdigen, anspruchslosen Freunde für alle Zeiten ein dankbares Andenken bewahren".

Friedr. Brandes.



Schumann und Lenau

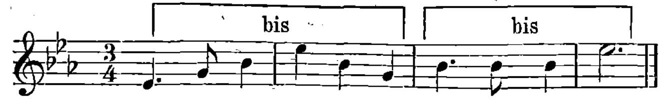
Von **Raro**

II. (Schluß)

Will man auf literarischem Gebiete zwischen Lenau und Schumann Vergleiche ziehen, so muß man sich an des letzteren frühere Schriften halten; in den späteren zeigt er sich nur noch als schreibender Musiker. Klingt es nicht wie Schumann, was Lenau in einem Briefe an Sophie Löwenthal schreibt: „jener Zug so süßer und geheimnisvoller Wehmut, der durch alle Freuden des Lenzes duftet und klingt!" Und klingt es nicht wie Lenau, was Schumann in einem Aufsatze über John Field schreibt: „Er ist der Geliebte der Dämmerungsstunde, wenn die Sonne hinuntergegangen und das ewige Heimweh der Seelen erwacht" (vergl. Lenaus Gedicht „Heimatklang"). Der Schluß dieses Aufsatzes erinnert an Lenaus „gigantisch ausschreitende Gedanken" (nach einem Ausdruck Berthold Auerbachs): „Der geschlossene Tag mit seinen vier kleinen Zeiten wird im großen Umkreise nur einer des Frühlings sein, der wieder erst ein Teil des Jahres ist, — und dann zählt die Geschichte der Künste nach Jahrhunderten, die wiederum in der Ewigkeit als Augenblicke auf- und niedergehen". Es ist bezeichnend für die innere Wandlung Schumanns, daß dieser Aufsatz in den „Gesammelten Schriften" unterdrückt wurde, ebenso der erste Teil des großen Aufsatzes über Berlioz, der den zweiten Teil an Gedankenreichtum weit überragt.

Nach Lenaus tragischem Ende konstatierte die ärztliche Diagnose eine mit der ganzen Persönlichkeit zusammenhängende, bei Melancholikern besonders häufige Überreizung des Gehirns, die durch eine aufgeregte Phantasie, häufiges Nachtwachen, physische Reizmittel genährt wurde. Könnte man dies alles nicht wortwörtlich auf Schumann übertragen? Die beispiellose Verschwendung (ein Ausdruck Hugo Riemanns), die Schumann in seinen früheren Klavierwerken treibt, das fieberhastige Sichüberstürzen und Überpurzeln oft nur halbausgereifter Gedanken, diese rastlose Hetzjagd der Phantasie hatte zweifellos, wie bei dem ähnlich disponierten Friedrich Nietzsche, ihren Grund in einer Gehirnüberreizung, die wiederum in der Persönlichkeit begründet war. Diese Geistesorganisation war wohl auch mit ein Grund von Schumanns Schweigsamkeit: die inneren Bilder folgten sich zu rasch, als daß das Wort hätte nachkommen können. Man kann schweigen aus zwei Gründen: weil man nichts weiß, und weil man zuviel weiß. Wagners Schriften sind vergleichsweise arm an überraschenden Bildern und Wendungen, und Wagner war ein großer Sprecher. Ich kann mir nicht denken, daß die mündliche Rede Jean Pauls sich durch Fluß ausgezeichnet habe. Sie müßte stockend, abgerissen gewesen sein, so wie ein Bergquell sich stoßweise von Klippe zu Klippe stürzt. Flachen Köpfen fällt eine fließende Rede nicht schwer, so wie ein Bach sich gleichmäßig auf ebenem Kiesgrunde bewegt.

Alle geistreichen Menschen haben eine Neigung zum Paradoxen. „Die höchsten Spitzen italienischer Kunst reichen noch nicht an die Anfänge wahrhaft deutscher", sagt Schumann. Und weiter: „In den zwei ersten Akkorden der heroischen Sinfonie liegt mehr Melodie als in zehn Bellinischen Melodien. Den musikalischen Ultramontanen ist das freilich nicht begreiflich zu machen". Wenn das ein Kriterium sein soll, dann bin ich freilich auch ein Musikultramontane: ich kann beim besten Willen aus den beiden tonischen Akkorden keine Melodie heraushören, auch nicht, wenn ich sie in ihre Bestandteile zerlege, es wäre denn die alte Posthornmelodie



Vielleicht will Schumann damit sagen: lieber als eine Bellinische Melodie sei ihm — gar keine Melodie.

Ähnlich tollt die Paradoxie in den von Emma Niendorf mitgeteilten Gesprächen Lenaus. Wer kann sich eines Lächelns erwehren bei Lenaus Ansichten über Wesen und Zukunft des Dramas?

Die scheinbar nicht große Fruchtbarkeit Lenaus hat ihren Grund, wie bei Jens Peter Jakobsen, in der Natur seiner Dichtung: sie ist konzentrierteste Stimmungspoesie. Auch Schumann wird an Quantität der Arbeitsleistung von manchem Unsterblichkeitsgenossen übertroffen; dafür preßt er oft in wenige Töne eine Empfindungsfülle, die bei andern Komponisten für Dutzende von Melodien ausreichen würde. Man sehe, wie die Lenau-Worte „Du Rose meines Herzens" komponiert sind, oder die Eichendorff-Worte:

Jauchzen möcht ich, möchte weinen,
Ist's mir doch, als könnt's nicht sein!

Ich erinnere an das Nachspiel zu dem Liede „An meinem Herzen, an meiner Brust", an die scharfe Verdichtung des Gefühlsausdrucks in „Wärst du nicht, heilger Abendschein", die gleich groß ist in Lenaus „Wie sehr ich dein, soll ich dir sagen" und beide wie aus abgründigster Seelentiefe heraufgtönen läßt. Byrons Manfred ist nur kaltes Grauen, nichts darin, was zu unserm Herzen spräche. Schumanns Wesen aber ist so durchtränkt mit Empfindung, daß er selbst jenen unirdischen Wesen davon mitteilt; sie treten uns förmlich menschlich nahe. Es ist jene nie versiegende Herzenswärme, die auch bei Lenau die grausigsten Stoffe adelt und die dunkelsten Farben verklärt.

Beide Künstler nehmen ihren hohen Beruf sehr ernst, sind unerbittlich in den Forderungen an ihren Genius. Lenau: „Schaffen sollte das einzige Geschäft des Künstlers sein! Ich möchte mich zu Tode arbeiten". Schumann: „Ich möchte mich totsingen wie eine Nachtigall!" Alles will Lenau in die Schanze schlagen, um der Kunst zu leben; er will sich selbst ans Kreuz schlagen, wenn's nur ein gutes Gedicht gibt. Die Reise nach Amerika macht er nur zu seiner poetischen Ausbildung: er will seine Phantasie in die Schule der Urwälder schicken. „An den Tod" (Wenn's mir einst im Herzen modert) könnte seinem und Schumanns Lebenswerk als Motto dienen.

Und rasch muß es gehen! Ein langsamer Werdeprozeß ist ihre Sache nicht. „Mit unheimlicher Hast" springt der spätere Schumann auf allen Gebieten der Komposition herum; seine erste Sinfonie schreibt er in wenigen Tagen; „die erste Fassung ist meist die beste"; „erfunden, aufgeschrieben und gedruckt — und so hab' ich's gern!" — Und Lenau wünscht:

Könnt' ich leben also innig,
Feurig, rasch und ungebunden,
Wie das Leben jenes Blitzes,
Der dort im Gebirg' verschwunden!

Wer in dieser Weise seinen Genius brandschatzt, ich möchte sagen geistigen Raubbau treibt, dem liegt die Gefahr des dranglosen Produzierens nahe. Auch Lenau und Schumann sind ihr nicht entgangen. Von beiden wäre eine ganze Reihe Wort- und Tongedichte anzuführen, die nichts weniger als „in feuriger Stunde" geboren sind und die man, zumal bei Lenau, auf den ersten Blick als mißlungen erkennt. Denn Routine haben diese durchaus innerlichen, auf das Gefühlsmäßige gestellten, allem falschen Scheine abgewandten Künstler wenig. Nur der Sturm der Begeisterung läßt sie über die Schwierigkeiten der Formgebung triumphieren; wo jener nachläßt, da treten Unsicherheiten und Unebenheiten zutage. Da gibt es verzeichnete Konzeptionen, wie das Finale der Fis moll-Sonate bei Schumann, schiefe, wacklige Versgebäude bei Lenau:

Daß ich mein Glück verlassen muß,
Du rauher, kalter Windeshauch,
Ist's nicht genug, daß du mir auch
Entreißest ihren letzten Gruß?

Nie aber sinkt Schumann, weder in Wort noch Ton, auch nicht in seinen schwächsten Momenten, auch nicht in der Überproduktion seiner späteren Jahre, zu solchen Platt- und Trockenheiten herab, wie sie Lenau unterlaufen, z. B. in dem Herbstlied „Rings trauern die Entlaubten", wo der Vers vorkommt:

Wenn's Vöglein baut sein Lager,
So grünt das Tannenreis,
Und grünt, wenn's Wild sich, hager,
Scharrt Wurzeln aus dem Eis.

Verhülle dein Haupt, o Muse!

Während bei Schumann in den letzten Jahren vor Ausbruch der Krankheit ein allmählicher Verfall der Geisteskräfte eintritt, ist bei Lenau merkwürdigerweise der Rückgang nur ein quantitativer. Seine letzten Gedichte stehen den besten seiner früheren Jahre nicht nach; das Don Juan-Fragment verdient sogar an Schönheit und Anmut des sprachlichen Ausdrucks den Preis unter den größeren Dichtungen.

Mit dem rastlosen Gebärtriebe von Geistern, die immer ihr Letztes und Tiefstes geben, sich in allem bis zur Neige ausschütten möchten, ist stets der Hang zur Einsamkeit und zu physischen Reizmitteln verbunden. „Alle Tage möchte ich Champagner trinken, um mich aufzureizen", schreibt der 18 jährige Schumann. Auch Lenau sah „im Wein Gedanken quellen" und besang die Rebe als „seelenvolle Pflanze", und wenn er sagt: „nur beim Rauchen kommen die Gedanken", so hatte er an Schumann einen Gesinnungsbruder. Auch Lenau liebt das „Schweigen, so tief ungestört, daß die Seele wohl ihr eigen Träumen klingen hört". „Man erkannte bei Lenau noch im Gespräche das einsame in sich gekehrte Wesen", berichtet Auerbach. Grübler wie Schumann, verläßt er doch wie dieser nie den Boden der Poesie und Kunst, nie geht der Dichter unter im Denker, wie bei Hebbel oder Brahms.

Was man vermutungsweise von Beethoven gesagt hat, gilt von Schumann ganz sicher: er wäre ein großer Dichter geworden, wenn er nicht ein großer Musiker geworden wäre. Bei der Lektüre der Jugendbriefe möchte man oft bedauern, daß diese Poesiefülle in Briefen vergeudet wurde. „Wäre mein Talent zur Dichtkunst und zur Musik nur in einem Punkte konzentriert, so wäre das Licht nicht so gebrochen —" heißt es ebendort.

Hat man Schumann — nur zum Teil mit Recht — einen Literaturmusiker genannt, so könnte man mit größerem Rechte Lenau einen Musikdichter nennen. Denn williger hat sich das Herz keines Menschen der Macht der Töne hingegeben, tiefer hat keines ihre erhebende und erschütternde Wirkung verspürt. Wollte man Beispiele anführen, so könnte man leicht den halben Lenau abschreiben. So verweise ich statt auf viele nur auf ein Gedicht, das zweistrophige „An Agnes", und zitiere statt vieler nur einen Vers, aus dem „Mischka an der Theiß", dem „fiedelnden Asketen":

Dieses Zittern seiner Saiten
Ist das Schwanken einer Brücke,
Drauf zurück zum Erdenglücke
Sehnsuchtsvoll die Geister schreiten.

Eine Ähnlichkeit im großen, wie im vorliegenden Falle, wird sich stets auch in Einzelheiten nachweisen lassen. Wirklich gibt es bei Lenau viele Stellen, die wie Wortübertragungen Schumannscher Töne wirken. So wenn er sagt, daß aus dem Frühling der Erde die entschwundene Jugend als holdes Gespenst uns anlächle. Wen hätte dies „holde Gespenst" nicht schon aus den Schumannschen Spätwerken angelächelt? „Süße Todesmüdigkeit hält die Seele hier umschlossen" (vieles im späteren Schumann); „Hörbar rieseln alle Lebensquellen" (Einleitung zur B dur-Sinfonie); „Rätselstimmen tiefer Trauer" (das erste Lied des Eichendorff-Zyklus); „von dunkler Schwermut trunken" (Warnung in Op. 119); „es weht ein süßes Frühlingsschauern im Wald, ein warmes, seelenvolles Rauschen" („Des Abends" in den Phantasiestücken); endlich die Worte, die uns alle schönsten, heiligsten Momente der Schumannschen Musik vergegenwärtigen: „mein Herz ist warm und selig — angefacht!" Von den angeführten Vergleichen ist jeder als unus pro multis zu nehmen, ohne Anspruch, gerade der passendste zu sein.

Eine weitgehende Ähnlichkeit im großen, sagte ich oben, wird sich auch auf viele Einzelheiten erstrecken. Und auch auf Äußerlichkeiten! Zum Schlusse mögen auch diese eine Stelle finden, nachdem bisher nur von geistigen Verwandtschaften die Rede gewesen. Einmal das lange Suchen und Tasten in der Wahl des Lebensberufes, — dachte doch Schumann einmal daran, die Buchhandlung seines Bruders zu übernehmen! Lenau beginnt erst im 19. Jahre zu dichten; auch bei Schumann entwickelt sich das produktive Talent nur langsam. Beide zeigen als Schüler zunächst keine hervorstechende Begabung; Lenau liest zu seiner Unterhaltung Ritter- und Räubergeschichten, Schumann verfaßt Räuberkomödien. Schumann glänzte in jüngeren Jahren als Gespenstererzähler, von Lenau wird ein gleiches berichtet: „Ich trage ein ganzes Nest voll junger Gespenster in mir", sagt er selbst. Lenau glaubte an die Existenz von Seejungfrauen; Schumann wurde in seinen letzten Lebensjahren Spiritist. Lenau hat sich schon in jüngeren Jahren mit der Befürchtung gequält, wahnsinnig zu werden, und Schumann wechselt die Wohnung, um nicht von seinem Fenster den Anblick einer Irrenanstalt zu haben. Beide sind dem ernsten Grundakkord ihres Lebens und Strebens zum Trotz auch gelegentlich zu Neckereien und Foppereien aufgelegt. Lenaus Urteil ist herb und streng gegen Anerkannte, wohlwollend gegen Anfänger, — man denke an Schumanns Verhältnis zu Meyerbeer und zu

Brahms. Fragt man nach Ähnlichkeiten in der äußeren Erscheinung, so wird man keine finden; höchstens in der lässigen Körperhaltung, bei straffster innerer Angespanntheit.

Beide haben eine Vorliebe für den Tanz, wie berauschte, dionysische Geister häufig, und er spielt eine große Rolle in ihren Dichtungen. Der Tondichter Schumann hat uns den Karneval, den Faschingsschwank geschenkt und in den Papillons den Larventanz aus den „Flegeljahren" in Töne umgesetzt. Der Kritiker Schumann hat einmal eine Besprechung von Tanzkompositionen in die Form eines Ballberichts eingekleidet. In der Matrosenszene des Lenauschen „Faust" apostrophiert ein Tänzer seine Tänzerin:

O könnte doch mein wildes Liebesfeuer
Zusammenschmelzen uns zu einem Stern,
Der freudestrahlend durch die Himmelsweiten
Hinraste tanzend alle Ewigkeiten!

Es ist bezeichnend, daß der Faust des plastischen, beobachtenden, nach außen gewandten Goethe durch den Anblick eines Bildes zur Sinnlichkeit verführt wird, während beim Faust des phantastischen, musikerfüllten, in sich hineinlebenden Lenau der dämonische Tanz in der Dorfschenke die wilden Triebe aufpeitscht.

Schumann wie Lenau haben im Laufe ihres Lebens und Schaffens große Anerkennung gefunden, aber doch mehr bei den Koryphäen ihrer Kunst; Lieblinge der Menge sind sie nie geworden. Beide wandten sich erst in späteren Jahren größeren Formen zu, ohne sie doch immer ganz ausfüllen zu können; beide verleugneten niemals ihren Charakter als Lyriker und fanden auf dramatischem Gebiet die Grenze ihrer Kraft. Beiden ist von den Zeitgenossen ein Werk als Hauptwerk vindiziert worden, das wir heute nicht mehr dafür erkennen können, Lenau der Savonarola, Schumann die Peri. Beide gewiß bedeutende Werke, aber für ihre Urheber bei weitem nicht so charakteristisch wie viele der kleineren Konzeptionen. Immerhin ist Schumann wenigstens in der Wahl des Stoffes recht glücklich gewesen, während Lenau in wunderlicher Laune einen Helden wählte, für den er sich selbst nicht recht erwärmen konnte und folglich auch den Leser nicht erwärmen kann. Das zeigt sich recht deutlich bei der rednerischen Gegenüberstellung des Hauptthelden mit seinem Widersacher, wobei ersterer gründlich unterliegt, eine Selbsttäuschung des Herzens, die Dichtern manchmal passiert; man denke an Schillers Jungfrau von Orleans und Talbot.

Schumann hatte nicht wie Mendelssohn die Herrschaft über die musikalischen Ausdrucksmittel schon errungen, bevor er ihnen einen eigenartigen Inhalt anvertrauen konnte. Schumann lernte erst während des Schaffens. In seiner Klaviermusik sprach er durch den Mund eines Instrumentes, das ihm seit früher Jugend vertraut war. Hier, wo ihm das Technische keine Mühe macht, bewegt er sich leicht und ungezwungen und kann seine Kraft ganz auf Ausbildung einer individuellen Tonsprache richten. Als er zur Komposition von Chor- und Orchesterwerken übergeht, wird ein Teil seiner Kraft durch die technischen Faktoren seiner Kunst gebunden und so den geistigen entzogen. Daher das plötzliche Zurückweichen der Eigenart, das jedem auffallen muß, der vom früheren zum mittleren Schumann kommt. So hat sich das Idiom des Tondichters auch in einem Werke wie Peri, das seinem Naturell so günstig wie möglich lag, nicht völlig rein und unverfälscht erhalten.

Man pflegt dies einen Läuterungsprozeß zu nennen, den Schumann in späteren Jahren durchgemacht habe, und zweifellos hat Mendelssohns Vorbild hier bestimmend auf ihn eingewirkt. Auch Lenau wäre einer solchen Abklärung wohl fähig gewesen. Aber ihm fehlte ein ebenbürtiger Genosse, der ihm hätte als Beispiel dienen können. Seine schwäbischen Dichterfreunde mit Ausnahme des ganz andere Wege wandelnden Uhland hatten für ihn nur bewundernde Verehrung.

Es mag auffallen, daß ich im vorstehenden Schumanns Lenau-Lieder nur leicht gestreift habe. Es ist aber für sie eine besondere Darstellung in Aussicht genommen. Obwohl einer Zeit angehörend, wo Schumanns Liederfrühling schon abgeblüht war, hat doch die Berührung mit dem verwandten Geiste seinen Genius noch einmal hell aufleuchten lassen. Aber, wie klein ist die Zahl seiner Kompositionen Lenaus, verglichen mit denen anderer Dichter! „Heine läßt sich leichter komponieren, Lenau empfinde ich zu tief", sagte er selbst. Es ist sicher, daß man von Dingen, die man am liebsten hat, am wenigsten spricht und Gedichte, die man am meisten liebt, am seltensten komponiert.



Neue Musikliteratur

Besprochen von Dr. **Georg Kaiser**

II. (Schluß)

Alle Konzertgeber, namentlich die Pianisten, könnten die dankenswerteste Anregung, ein seit Jahren vernachlässigtes Gebiet der Klaviermusik neu zu bebauen, gewinnen aus der Arbeit des jungen Pianisten Dr. Walter Georgii: Carl Maria v. Weber als Klavierkomponist (Breitkopf & Härtel in Leipzig). Wer spielt heutzutage noch Webersche Klaviersonaten, wer die entzückenden Polonäsen, das elegante Rondo brillante, die mannigfachen Variationenwerke des Freischützmeisters? Gewiß erfordert der Vortrag schon rein technisch vorzügliche Gewandtheit, aber die meisten unsrer jetzigen Klavierspieler glauben doch auf diesem Gebiete kaum Rätsel mehr zu lösen zu haben. In der Tat hängt die Vernachlässigung Weberscher Klavierwerke aufs innigste mit der Gedankenfaulheit und Bequemlichkeit der Pianisten zusammen, die sich, mit wenigen Ausnahmen, mit den üblichen, schon von ihren Lehrern einseitig bevorzugten Stücken von Beethoven, Chopin, Brahms und in zweiter Linie Schumann, Schubert und Liszt begnügen und im Aufspüren andrer meisterlicher Vortragsstoffe ihren beschränkten Ehrgeiz leider nicht tätig werden lassen. Die Klaviermusik Webers ist freilich nicht das Hauptgebiet Weberscher Schöpfungskraft gewesen, aber sie enthält einzelne kostbare Stücke, die den Konzertprogrammen immer wieder eingereiht werden sollten. Georgii, der sie einer ästhetischen Würdigung unterzieht, scheidet das mehr oder weniger nur dem damaligen Zeitstil Entsprechende scharf von dem wertvollen Neuland, in das Weber, der Klavierkomponist führte, so daß eine praktische Auswahl des Besten davon auch dem über wenig selbständiges Urteil Verfügenden nicht schwer fallen dürfte. Es würde zu weit führen, auf die Kapitel der Darstellung von Webers Klaviertechnik und stilistischen Eigentümlichkeiten einzugehen, aber es darf gesagt werden, daß Georgii dem Einfluß des Böhmen Johann Dussek wie des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen nachdrücklicher, als Jähns dies tut, manches in diesen Werken zuschreibt. Wenn Georgii die Vermutung ausspricht, daß Weber wohl des musikalisch sehr begabten Prinzen Werke gut gekannt habe, so darf man ihn

dessen versichern: hat doch Weber nach des Prinzen heldenhaftem Tode auf dem Schlachtfeld zu Saalfeld eine Trauermusik geschaffen, die in ganz eigenartiger Weise musikalische Themen des verherrlichten Toten mit Weberschen absichtsvoll verquickt. Sehr richtig stellt der Verfasser den Klavierkomponisten Weber als Kind seiner virtuosenreichen Zeit dar und als einen technisch erstaunlich meisterlichen Pianisten, der in erster Linie für sich, seine Technik und seinen Geschmack schafft und der, hier eben ein ganz andres Gesicht zeigend als in seinen von Romantik gefüllten dramatischen Werken, auf dem Gebiete der künstlerisch berechtigten Salon- und Virtuosenmusik das Erfreulichste hervorbrachte, was dieser Zweig der Musikliteratur überhaupt aufzuweisen hat. Die Werke werden nach Gattungen durchgesprochen, und der früheren Überbewertung der in vielen Teilen, namentlich in den Menuetts und Finalsätzen äußerst lebenskräftigen Sonaten wird eine stärkere Schätzung der Tanzstücke gegenübergestellt. So hält Georgii die Polonäsen in ihrer kraftvollen Sinnlichkeit und überschäumenden Festesfreude auch für nicht von Chopin überboten, und die epochemachende Aufforderung zum Tanz bezeichnet er als die erste und zugleich vollendetste Poetisierung des Tanzes überhaupt. Auch den hübschen, leider gleichfalls zu wenig gepflegten vierhändigen Klavierstücken, die in keinem halbwegs ernsthaft gerichteten Unterricht beiseite gelassen werden sollten, st eine auf klares musikalisches Gefühl gegründete Beurteilung gewidmet. Die Randbemerkung, daß Liszt, dem wir u. a. die gewaltige Faustsinfonie verdanken, eine Orchesterbearbeitung „mit dem ihm eigenen Mangel an Stilgefühl" gefertigt habe, ist eine unüberlegte Äußerung, die Georgii schnellstens ausmerzen sollte.

Robert Franz' 100. Geburtstag, den man vor einem Jahre bescheiden genug gefeiert hat, brachte ein wiederum sehr bescheidenes Büchlein auf den Weg, das sich nennt: Robert Franz-Brevier und Baronin Didi Loë zur Herausgeberin hat (Breitkopf & Härtel; 2 Mk.). In schönem großen Druck stellt es sich als pietätvolle Gabe dar, aber sein Wert darüber hinaus ist sehr unbedeutend. Aus den Briefen, Schriften und Gesprächen des Liedermeisters, wie sie in mehrfachen Veröffentlichungen vorliegen, sind hier anderthalb Hundert Aussprüche gesammelt und in Gruppen eingeteilt. Franz zeigt da freilich nur gelegentlich eigenes Profil, und manches ist nichts weiter als ein Gemeinplatz, was der Herausgeberin anscheinend inhaltvoll und bemerkenswert klang. Man findet gleich als Nr. 2 den Satz: „Heute ist alles Unwahrheit, Schein, jeder will vor seinem Nachbar mehr scheinen, als er wirklich ist". Franz wird selber kaum behauptet haben, daß er damit etwas Besonderes, für seine Persönlichkeit Charakteristisches sage. Als ersten Ausspruch der Gruppe über Tonarten und ihren Charakter liest man: „Es ist ganz sicher anzunehmen, daß bei der kreisenden Bewegung der Weltenkörper gewaltige Tonerscheinungen entstehen". Mag sein; von den Sphärenmelodien haben schon hundert Dichter und Weltweise geschwärmt; Franz sagt damit absolut nichts Neues. Die Gruppe Kunstlied bringt den Ausspruch: „Von Beethovens Adelaide bin ich gar nicht so entzückt, ich höre die Melodie lieber von einer Klarinette blasen als von einer Singstimme". Das ist zwar eine streng persönliche Meinung, aber da sie nicht noch irgendwie näher begründet wird, steht sie ziemlich reizlos da und wirkt seltsam. Über Dichtung und Dichter lautet der ausgewählte zweite Ausspruch: „Das leidenschaftliche Pathos gehört ins Drama, nicht aber in die Lyrik". Sehr richtig; aber das braucht Robert Franz uns nicht erst zu lehren. Kurzum, man sieht aus diesen rasch herausgegriffenen Beispielen, daß dieses Brevier eine ganz bescheidene Festgabe ist, und ich zweifle, ob sich nicht Eigenartigeres aus dem vorhandenen Material hätte gewinnen lassen zu einem kleinen, wirklich charakteristischen Bilde vom Wesen dieses ernsten, reichbegabten Künstlers.

Die ziemlich stattliche Brahms-Literatur vermehrt ein neues Buch von H. C. Colles: Johannes Brahms' Werke (autorisierte Bearbeitung von A. W. Sturm, Verlag Breitkopf & Härtel), das sich in erster Linie an Laien wendet, und dessen kurze Analysen der Werke leicht verständlich gehalten sind. Es vermehrt, aber bereichert diese Literatur nicht, da es außer einigen wenig bekannten Bildern nichts Neues bringt, das einer besonderen Hervorhebung wert wäre.

Hugo Riemanns Grundriß der Musikwissenschaft ist vor einigen Monaten in zweiter verbesserter Auflage erschienen (Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig; 1,25 Mk.). Er konnte schon bei seinem ersten Erscheinen als ein willkommenes, brauchbares Handbuch volkstümlicher Art begrüßt werden. Das Büchlein ist vom Verfasser einer nochmaligen genauen Durchsicht unterzogen und an vielen Stellen um Einzelheiten bereichert worden, am schätzenswertesten in den Verzeichnissen der einschlägigen Literatur. Dabei freilich muß ich das Fehlen von Köchels thematischem Verzeichnis der Mozartschen Werke, das durch Wyzéwas und Saint-Foix' neue, noch unvollständige Biographie doch nur zum kleinen Teil ersetzt wird, und Jähns' Verzeichnis der Weberschen Werke immer noch bedauern. Cherubini (Hohenemser), Nicolai (Kruse) und Volkmann (Hans Volkmann) sind gar nicht vertreten, ebensowenig wie Spohr, von dem allerdings keine gute moderne Biographie, aber doch die umfangreiche Autobiographie vorhanden ist. Über Gounod ist 1911 eine zweibändige, würdige Arbeit von Prodhomme und Dandelot in Paris erschienen. In der Angabe von Wagner-Literatur beschränkt sich Riemann auf Chamberlain, Jullien und Glasenapp; wenigstens wäre noch die Existenz von gesammelten Schriften und gesammelten Briefen kundzugeben. Übrigens fehlt der letzte Band der großen Glasenappschen Biographie nicht mehr, wie Riemann meint; er ist bereits vor fünf Jahren erschienen.

Eine theoretische Schrift, deren Lehren in der Praxis vielleicht bald besonders zeitgemäß sein werden, ist die Arbeit des Leipziger Glocken- und Orgelinspektors Dr. Hugo Löbmann: Über Glockentöne, zugleich Ratschläge für Glockenkauf (Breitkopf & Härtel). Da jetzt von so manchen Gemeinden Glocken ihrer Kirchtürme zum Zweck des Einschmelzens heruntergeholt werden, dürfte, wenn einmal wieder Friedensgeläut ins Land klingt, bald hier und dort die Zwei- und Dreistimmigkeit der ehernen Stimmen wiederhergestellt werden, ein Glockenkauf wieder bevorstehen. Nun spricht man ja allerdings, um die besondre Klarheit und Bestimmtheit eines gesungenen oder auch instrumental hervorgebrachten Tons zu bezeichnen, oft von seiner Glockenreinheit, und in der Tat bedeutet ein schöner Glockenton mitunter den entmaterialisierten reinen Klang an sich; aber zwei gleichzeitig oder kurz nacheinander in irgendeinem der gebräuchlichen Glockenintervalle gestimmte Glocken klingen oft recht unrein, so daß namentlich Glockenspiele neueren Datums, wie das im Münchner Rathause, für den Hörer von Feingefühl wahre Ohrmartern darstellen. Löbmann hat nun durch praktische Versuche eine diese Übelstände beseitigende sogenannte Terzenreinheit erzielt, die in dieser Schrift des nähern erklärt wird. Ich kann hier auf diese nicht in aller Kürze darzulegenden Untersuchungen nicht weiter eingehen, möchte nur noch bemerken, daß das Büchlein für alle zukünftigen Glockenkäufer, als da sind Kirchenvorstände, Geistliche, Kantoren, Organisten, recht wertvolle Winke enthält.

Zur Operngeschichte liegen zwei neue Arbeiten vor. Die moderne Oper vom Tode Wagners bis zum Weltkrieg (1883—1914) unterwirft auf reichlich 80 Seiten Edgar Istel in einem Bändchen der bei B. G. Teubner erscheinenden Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt" (Preis 1,25 Mk.) einer erfreulich scharfen, teilweise vernichtenden, aber in ihren Urteilen meist stichhaltenden Betrachtung. Soweit uns als Zeitgenossen dieses hier kritisch zusammengefaßten Operngetriebes ein abschließendes Urteil überhaupt zugestanden werden kann, so weit dient das Büchlein demjenigen als reizvoller Führer, der sich nicht von äußeren Erfolgen in seinem Kunstverstande irremachen läßt. Zunächst wird gehandelt von Wagners Erbe in Deutschland, dann von der romanischen Oper, endlich von nationalen Opern, und schließlich folgt Rückblick und Ausblick. Man wird sich über manches gerecht harte Urteil aufrichtig

freuen, ohne dennoch auf eine Erstarkung unserer Spielpläne an guten Werken hoffen zu dürfen. Bizet mit der Carmen, Nietzsches Carmenschwärmerei und Verdi treten stark in den Vordergrund der Darstellung, die natürlich das Heil der zukünftigen Oper in der glücklich erfundenen Melodie sieht, aber wohl vom Ende des Krieges und dessen Wirkung auf diese Kunstgattung allzu utopistisch denkt. Im übrigen werden hier auch die Werte der Textbücher untersucht, die oft im Guten oder Bösen ausschlaggebend sind für Erfolg oder Mißerfolg der Werke, und die Fülle der Gesichte gibt dem Büchlein im Verein mit den genannten Vorzügen den Reiz eines anregenden kritischen Überblicks über eine Zeit, in der das deutsche Opernwesen sich wesentlich als eklektisch charakterisiert.

Je mehr nach und nach die kritiklose Wagner-Begeisterung einem gerechten kritischen Abwägen des Großen und Schönen, das uns der Bayreuther Meister geschenkt hat, Platz machen wird, um so mehr wird wiederum das Genie Mozarts in der allgemeinen Musikwelt zur rechten Geltung kommen. Daß wir mit Mozarts Opern noch längst nicht im reinen sind, steht außer Frage. Wagner hat es selber verstanden, und seine erste treue Gemeinde hat es in gleicher Weise vermocht, den Anteil weiter gelehrter Kreise, vor allem zahlreicher Philosophen und Ästhetiker, die nicht einmal alle musikalische Neigungen besaßen, an seinem Werke zu erwecken; die kosmische Bedeutung so und so vieler künstlerischer Tendenzen Wagners ist nicht nur zeitig erkannt, sondern auch nach allen Seiten hin und fast mehr als erschöpfend (insofern nämlich einzelne Betrachter über den Autor hinaussehen) beleuchtet worden; wir sind es gewohnt und nehmen es freundlich hin, daß uns mindestens jedes zweite Buch über Wagner weit mehr philosophisch kommt als musikalisch einführend. Wenn erst Mozart einmal seine Zeit haben wird, wo die Weltweisheit sich inniger mit ihm befaßt, und diese Zeit wird zweifellos auch kommen, so werden manchem von uns die Mozartschen Werke sich in ganz anderm Lichte darstellen als bisher, wo man in der Hauptsache rein musikalisch an sie herantrat. Damit sei freilich nicht gesagt, daß eine ästhetisch-philosophische Betrachtungsweise auf alle Fälle neue Erkenntnisse bringe, die das Genie Mozarts kräftiger heraushöben. Der Gefahr, über Erkenntnis und Willen des schaffenden Meisters hinauszuirren und in verlockende Konstruktionen subjektiven Hineindenkens und Heraushörens abzuschweifen, werden auch da, wie im Falle Wagner, die Verfasser nicht immer entgehen. Aber es muß zugegeben werden, daß die Betrachtung des Mozartschen Opernschaffens von einem gewissermaßen auf freier Höhe liegenden Standpunkt aus doch manches Ersprießliche zur gründlichern Kenntnis Mozartschen Wesens beitragen könnte. Als einen solchen erwünschten Beitrag möchte ich den größeren Teil des Buchs von Hermann Cohen: Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten (Berlin, Bruno Cassirer) bezeichnen. Der als Kant-Forscher und Schöpfer eines Systems der Philosophie bekannte Gelehrte versucht darin den Streit über die merkwürdige Kunstgattung Oper (man denkt dabei wieder an Wagners vernichtendes Urteil) auf der Grundlage einer philosophischen Rechtfertigung zu schlichten; er preist das von Mozart vollbrachte Wunder, die Oper nicht nur als Musiker, sondern zugleich als Dramatiker erneuert und nach einer neuen Idee geschaffen zu haben, stellt dem Prinzip der dramatisierten Lyrik Glucks das der dramatischen Oper Mozarts gegenüber und läßt aus allerhand dem Laien nicht ohne Umschweife verständlichen ästhetischen Untersuchungen, in denen der Begriff des reinen Gefühls seine bedeutsame Rolle spielt, als dramatische Idee Mozarts die Liebe herauskristallisieren. Er führt aus, daß die Liebe die dramatische Idee Mozarts wurde, nicht etwa, weil sie das höchste Problem des Menschenwesens bilde, sondern allein deshalb, weil sie das einzige zulängliche Mittel zuließ, alle dramatischen Motive, wie sie das Drama schlechthin aufweist, ihrer sonstigen Abstraktheit zu entkleiden und in den Dienst dieser Grundidee des musikalischen Dramas, also der philosophisch gerechtfertigten Gattung Oper, zu stellen. Wenn wir Figaros Hochzeit als eine Verballhornung des von politischer Satire durchsetzten Beaumarchaisschen Originals bezeichnen müssen, so müssen wir allerdings zugeben, daß dafür alles in das eine Thema der Liebe, ihrer Wandlungen, Irrungen, Treubewährung eingestellt und festgewurzelt ist. Und wir folgen dem systematischen Verfahren Cohens, die Meisterwerke von der Entführung an ästhetisch auf dieses Prinzip der Liebe als von Mozart grundsätzlich verfochtener dramatischer Idee festzulegen, mit Genuß, obwohl wir uns des häufig gezwungen konstruktiv Anmutenden dieser Betrachtungsweise bewußt sind. Selbst da, wo der Verfasser aus der Selbstverwandlung des Erhabenen in den Humor, des Tragischen ins Komische und umgekehrt den Typus Shakespeares aus der Entwicklungsgeschichte des Dramas im Schaffen Mozarts neu erwachen sieht, finden wir in Cohens Darstellung eigenartige Reize, nur müßte dieses Neuerwachen als in Mozarts künstlerischem Bewußtsein als unbewußt gekennzeichnet sein. Mit andern Worten: es geht unmöglich an, zu sagen, Mozart habe den verwandten Geist in einer Zeit erkannt, in der dieser von den Dichtern und Dramatikern, von Voltaire selbst noch nicht erkannt war, in der Goethe erst ihn zum Leben erweckte. Der Satz „Mozart entwirft seine Operntexte nach dem Vorbild der dramatischen Idee Shakespeares" erscheint inhaltlich doppelt unrichtig, weil von der ändernden kritischen Tätigkeit Mozarts an den Texten seiner Operndichter, namentlich da Pontes, nicht als von einem Entwerfen an sich, das umfassenderes Eingreifen, ja überhaupt Planen bezeichnet, gesprochen werden kann. Sehen wir von diesen eigenen Kombinationen ab, die keineswegs geistlos sind, so lassen sich insbesondere aus dem zweiten Teile des Buches, der die einzelnen Opern behandelt, vielerlei Anregungen gewinnen. In knapper Form ist oft Treffendes gesagt und ästhetisch begründet. Der Musiker wird freilich häufig die musikalischen Beweise vermissen.



Zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts

Von Dr. **Josef G. Daninger** (Prag)

Unter den heutigen wissenschaftlichen Forschungsgebieten finden wir teils solche, welche wohl nie so eigentlich populär werden können, teils solche, welche sich auch der Pflege der Laienkreise erfreuen, z. B. Literaturgeschichte, Pädagogik, Ästhetik u. a. Die Ursache einer solchen Spaltung ist leicht zu erkennen. Die Aufgaben der ersten Gruppe liegen den Laienkreisen einerseits zu fern, anderseits erfordert jede Art von Beschäftigung mit ihnen eine spezielle Vorbildung, wie sie einem Nichtfachmann gewöhnlich nicht zur Verfügung steht. Beide Schwierigkeiten fallen bei der zweiten Gruppe scheinbar weg.

Nun sind es aber in diesen Disziplinen nur gewisse Gebiete, die sich allgemeiner Pflege erfreuen, andere Gebiete werden entweder gar nicht gekannt oder es liegen bezüglich ihrer falsche Anschauungen vor. So wertet gewiß der die Ästhetik falsch, der ihre Aufgabe nur in für ihn anscheinend zwecklosen spekulativen Untersuchungen über das Schöne sieht und sie im übrigen für ein Feld nicht tiefgehender Schöngeisterei hält. Die Ästhetik ist zunächst eine Psychologie des Genießens und Schaffens, steht aber weiter in Beziehung zur geistigen Kultur überhaupt und bildet im weiteren Umfange als Kunstwissenschaft gefaßt einen wichtigen Bestandteil der Kulturphilosophie und der Kulturgeschichte.

Ein Buch, aus welchem wir erkennen, wie die Ästhetik in engem Zusammenhang mit dem allgemeinen Geistesleben einer bestimmten Zeit stehen kann, hat Hugo Goldschmidt erscheinen lassen.[1]) Er will (Vorwort) die Beziehungen aufweisen, „die zwischen dem allgemeinen Geistesleben jener Zeit und der

[1]) „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen" von Hugo Goldschmidt (462 S., Verlag von Rascher u. Co., Zürich und Leipzig 1915. Preis 11 Mk.).

Schaffensweise der Meister bestanden". Er betont, daß eine musikgeschichtliche Betrachtung des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu einer solchen des 19. Jahrhunderts „ohne Berücksichtigung der Ästhetik, nur auf Grund der Partituren und Textbücher", unvollkommen bleiben müßte. Die Ästhetiker waren Künstler, welche durch ihre Beschäftigung mit der Tonkunst zum Nachdenken über ästhetische Fragen geführt wurden, und die ästhetische Literatur wirkte wiederum zurück auf das Kunstschaffen.

Goldschmidt sieht einen bemerkenswerten Beleg für die Einwirkung der Ästhetik, speziell der sogen. Affektenlehre, auf die Produktion in der Erscheinung, daß sich die ältere Sonatenform mit einem Hauptthema begnügt und nicht das später übliche kontrastierende Seitenthema kennt. In seinem Buche lesen wir (S. 9):

„Die Ästhetik . . . vermeinte, die Musik erzeuge im Hörer Affekte, und zwar reale . . . Waren nun diese Affekte in der Tat reale, also denen des Lebens gleichgeartete, so besaßen sie auch die größere Intensität dieser und konnten nicht so rasch wie im Verlaufe eines Satzes von einem andern gegensätzlichen abgelöst werden. Erst die Einsicht in die Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle beseitigte diese ästhetischen Bedenken". Der Verfasser sieht seine Hauptaufgabe darin, zu zeigen, wie die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts die Nachahmungslehre und Affektentheorie überwindet.

S. 11—32 bringt Goldschmidt seine eigenen ästhetischen Überzeugungen vor, da er sie, wenn auch nicht „für die Lektüre des Quelleninhaltes selbst", so aber doch „für ihre kritische Würdigung" als bedeutungsvoll ansieht. Er legt seine Stellung dar zu E. v. Hartmann, zu Lipps, sowie zu den übrigen namhaften Ästhetikern; namentlich erfahren wir seine Stellungnahme zur Einfühlungstheorie. Er würdigt auch in gerechter Weise das Verdienst Hanslicks um den Fortschritt der Musikästhetik.

Das Buch zerfällt in einen allgemeinen und in einen besonderen Teil. Der erste Teil gibt die Stellung der einzelnen Nationen zu den ästhetischen Problemen überhaupt im Zusammenhange mit den philosophischen und literarischen Zeitströmungen, der zweite behandelt speziell „die Oper des 18. Jahrhunderts in der Beurteilung der Zeitgenossen und der Ästhetiker insbesondere".[1])

Der Autor geht im ersten Teile aus von der französischen Ästhetik des ausgehenden 17. Jahrhunderts und bespricht dann die ältere deutsche und die italienische Schule.

Nach V. Galilei müsse die Musik mit dem Verstande und nicht mit dem sinnlichen Wohlgefallen genossen werden. Die Tondichter versündigten sich gegen den Sinn des Affektes; „denn der Klagende wird (Zitat S. 50) sich nicht aus den höchsten, der Betrübte nicht aus den Mitteltönen entfernen". Auch an die Tonkunst wird die Forderung der Wahrheit gestellt. Die Sprachmelodie bildet die Grundlage der Melodienbildung. Aufgabe der Musik ist es, im Hörer Affekte zu erregen, aber mit Ausschaltung des musikalisch Schönen, ein Programm, welches allerdings weder von Caccini, Peri usf., geschweige denn von Monteverdi in seiner Strenge verwirklicht wurde. Gerade die Kunst des letzteren bedeutet den Sturz der alten Affektenlehre, indem sie fordert (S. 53), „daß die Musik in der Wiedergabe des Grundcharakters der Vorgänge, des Gefühlsmäßigen der seelischen Vorgänge ihre höchste — wenn auch nicht einzige — Bestimmung habe, und das nicht durch Nachahmung der affektuosen Rede, sondern durch die freischaltende musikalische Phantasie . . ."

Im folgenden bringt Goldschmidt die Bestrebungen von Andreas Werckmeister um die Rechtfertigung des Sinnlich-Schönen in der evangelischen Kirchenmusik. Im weiteren bespricht er eingehend die ästhetischen Hauptwerke Matthesons. Er hält es für notwendig, den Werdegang der Anschauungen dieses Mannes chronologisch durch seine Hauptwerke hindurch zu verfolgen, denn dann ergibt sich (S. 59), „daß er, ausgehend von der älteren deutschen Schule, mehr und mehr dem französischen Objektivismus unterlegen ist; ähnlich wie Gottsched ein Jahrzehnt später der Lehre des Batteux".

Der 5. Abschnitt (Die Enzyklopädisten: J. J. Rousseau, D'Alembert, Diderot) zeigt, wie sich Rousseau in den musikästhetischen Schriften: Lettre sur la musique française, Dictionnaire de musique und Observations sur l'Alceste italienne de M. Le Chevalier Gluck von einer materialistischen „Ur-Tonsprachentheorie" stufenweise zur Anerkennung des Sinnlich-Schönen erhebt.

In der lettre sur la musique z. B. finden wir eine noch geringe Wertschätzung des mehrstimmigen Gesanges als einer Degeneration zum physischen Effekt als etwas Unnatürlichem. Die Entwicklung von einer „ursprünglich (S. 85) ganz musikfremden (!) und kunstverkennenden Auffassung" zu einer „von Phantasie und Gefühl glücklich bestimmten" verdankt Rousseau vorzüglich seiner nach und nach wachsenden Vertrautheit mit der italienischen Oper und den Werken Glucks. Für Rousseaus Wandlung hebt Goldschmidt als bedeutungsvoll hervor, wie jener in den Observations von den drei Dingen spricht, welche den „Effekt" im musikalischen Drama bedingen: Akzent, Harmonie und Rhythmus. Während der Tondichter im Akzent noch vom poetischen Substrat abhänge, könne er in Harmonie und Rhythmus „frei nach seiner Phantasie schalten". Der Rhythmus war bei Rousseau doch zuerst in der Ursprache gegeben, später immer noch von der Prosodie abhängig, und nun wird er als musikalisch frei erkannt.

Der 6. Abschnitt ist Rousseaus Antipoden Rameau gewidmet. Sein Verdienst um die Harmonielehre wird nur kurz berührt, dagegen sucht der Verfasser den Künstler Rameau auch als gediegenen Denker über seine Kunst zu würdigen, der die Phantasie als höchste und letzte Quelle aller Kunst wohl erkannt hat. Für die allgemeinen ästhetischen Fragen kommen drei Schriften in Betracht: Traité de l'harmonie, ein Brief an La Motte und die Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe, eine Streitschrift gegen Rousseaus Lettre sur la musique. Goldschmidt verteidigt zunächst Rameau gegen seinen letzten Biographen Galoy, der ihn zum Rationalisten stempelt und uns glauben machen will, Rameau habe die Musik bloß als „arithmétique des sons" angesehen. Einige wichtige Rameau betreffende Sätze aus Goldschmidts Buch mögen hier angeführt werden: (S. 113) „Durch Rousseaus Lettre gereizt, betont er diese Gefühlsqualität der Harmonie" in den Observations „stärker noch als anderswo". (S. 114) „Rameaus Melodie ist nicht mehr Niederschlag der passionierten Sprache, sondern bereits eine wohlgeordnete Reihe harmonisch gegeneinander verständlicher (abgestufter) Töne". (S. 117) „Rameau gehört das Verdienst, ästhetisch das Wesen der Tonkunst nicht in erster Linie in ihrer Verschwesterung mit den andern Künsten, sondern in ihr selbst inhärenten Elementen gesucht zu haben".[1])

Es folgt in Goldschmidts Buch weiter das Aufgeben der Nachahmungslehre bei den Franzosen, die weitere deutsche Ästhetik, die italienische, spanische und englische Literatur, ferner die musikästhetischen Anschauungen der Sturm- und Drangperiode und der Romantik. Den Abschluß des ersten Teiles des Buches bildet eine eingehende Besprechung von Chabanons „Observations sur la musique et principalement sur la Metaphysique de l'art (1779)". In dieser Schrift finden wir die erste Niederlegung der wichtigen Erkenntnis von der Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle. Chabanon diskutiert die Frage, „ob der Gesang aus der Sprache

[1]) Einen Teil dieser Ausführungen gab Goldschmidt schon auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien (1908) in seinem Vortrage: „Die Reform der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zur musikalischen Ästhetik" (S. 196—207 des Berichtes 1909).

[1]) Man vergleiche zur Frage Rousseau und Rameau auch K. Heinrich v. Stein: Die Entstehung der Neueren Ästhetik (Stuttgart 1886) 3. Abschnitt, 2. Kap. (Italienische Ästhetiker-Theorien der Musik S. 324—326).

entstanden, oder aber ihr vorangegangen sei".[1]) Gleich Heinse in Deutschland legt er dar, daß (S. 256) der Ton und die instrumentale Musik dem Gesange vorausgegangen, daß also eine Nachahmung des Wortes und des sprachlichen Tonfalles der Musik nicht inhärent sein können... Wenn also Musik nicht nachahmt, was ist sie und in welchem Verhältnis steht sie zu unserem Gefühlsleben?" Wenn wir z. B. eine Musik zärtlich (tendre) nennen, so heißt dies nicht, wir werden durch diese Musik in dieselbe körperliche Situation oder geistige Stimmung versetzt, wie etwa durch die Liebe selbst, „aber (S. 257) die Analogie zwischen den beiden Gefühlen ist so groß, daß der Verstand sie zu vertauschen neige".

Im zweiten Teile des Buches weist Goldschmidt zunächst darauf hin, wie wenig zur Zeit von Jahns Mozart-Biographie die Geschichte der Oper vor Mozart sachgemäß erforscht war. Im allgemeinen fehlt es am zielbewußten Zusammenarbeiten der Beteiligten sowie an der ausreichenden Kenntnis der allgemeinen musikästhetischen Grundanschauungen der Zeit. Goldschmidt will nun an der Hand der Zeugnisse der Dichter, Literaten und Ästhetiker zeigen, wie sich das Wesen der Oper „im 18. Jahrhunderte bildete, formte und veränderte".

Für des Verfassers Standpunkt in der Opernfrage mögen die Worte als bezeichnend gelten, die wir auf S. 265 lesen: „Es war ein fast unbegreiflicher Irrtum Wagners, wenn er meinte, in seinem ‚Musikdrama' eine Formel gefunden zu haben, die von nun an allen Schaffenden die Werkstatt der Oper öffnen und allen verbindlich sein sollte. Man mag den Wert der jungen italienischen Oper noch so niedrig bemessen, daß sie das Gefühlsleben des modernen Italieners auf das markanteste ausstrahlt, darüber kann kein Zweifel sein, und schon so ist ihre Berechtigung erwiesen". Aus dem zahlreichen, überaus wertvollen Material, das Goldschmidt bringt, sei besonders hingewiesen auf das Buch des De la Cépède: „La Poëtique de la musique" (1785). Dieses Buch gibt uns eine umfangreiche Ästhetik der Oper. Goldschmidt nennt diese dramatisch-musikalischen Erwägungen, die in erster Linie auf der Gluckschen tragédie lyrique beruhen, doppelt wertvoll: (S. 347) „einmal als die ausführlichsten Zeugnisse für die Auffassung der Gluck-Oper jener Tage und ihrer Stellung zur italienischen, dann aber, darüber hinaus, als überaus lehrreiche Hinweise auf die Gestaltung der Zukunft dieser Kunstgattung überhaupt".

Es sollen einige Sätze aus dem Buche angeführt sein: „Der Musiker muß dem Dichter nachhelfen", er muß steigern, wo der Poet es versäumte. Das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit müsse in der Weise verwirklicht werden, „daß eine gesungene Tragödie ein Ganzes bilde, in das sich die Unterteile (d. i. die einzelnen Gesangsnummern, Aufzüge, Tänze usf.) einzufügen hätten". „Ein König singt nicht wie ein Schäfer", festhalten an der gesellschaftlichen Rangordnung der Bühnenpersonen: „Könige und Prinzen führen eine andere Sprache als selbst Generäle! Dieser Unterschied markiere sich in den über das Gewöhnliche hinausragenden Proportionen, in den festen Schritten der Bässe, in der Instrumentation (Trompeten) usw."

Für uns sind weiter wertvoll die Darlegungen über das Erinnerungsmotiv in Gesang und Orchester. Dieses hat 1. architektonische, 2. assoziative Bedeutung, nämlich „die Wiederbelebung derjenigen Gefühle, die sich beim erstmaligen Erklingen einstellten". Goldschmidt erwähnt schon im allgemeinen Teil gelegentlich der Besprechung der Ästhetik von La Cépède und Le Sueur, daß daselbst wohl zum erstenmal in der Literatur dieses Kunstmittel genannt wird. Natürlich ist hier noch nicht an ein Durchführungsprinzip im Sinne Wagners zu denken. Goldschmidt weist aus der verschiedenen Auffassung der Funktionen des Erinnerungsmotives bei La Cépède und Le Sueur auf deren verschiedene Stellung in der Musikästhetik überhaupt hin. Der Rationalist Le Sueur kennt nur die „mnemotechnische Funktion" des Erinnerungsmotivs, da er das Schöne als Gefühlsvermittlung leugnet. Die Forderung des Erinnerungsmotives für die Oper ist nach Goldschmidt eine Übertragung (S. 355) aus der Kirchenmusik des Le Sueur auf die Opernmusik, da La Cépède aus der damaligen Opernliteratur nach dieser Seite hin wenig Anregung finden konnte, wohl aber die Kirchenmusik des Le Sueur kannte. Des weiteren handelt das Buch des La Cépède unter anderem über musikalische Charakterzeichnung, über die Ouvertüre, die einzelnen Gesangsformen u. a. m.

Es kann in einer gedrängten Anzeige eines so umfangreichen Buches wie des vorliegenden nicht auf alle wertvollen Einzelheiten eingegangen werden, nur in großen Zügen sollte auf die Anlage des Buches und auf die Art der Durchführung der Arbeit hingewiesen werden.

Der Zweck dieser Anzeige ist erfüllt, wenn sie das Verlangen nach der eingehenden Lektüre des wertvollen, an Zitaten von Quellenstellen reichen, mit großer Gründlichkeit und hervorragendem Verständnis für kunstphilosophische Zusammenhänge abgefaßten Buches zu erwecken vermag.



Karl Klindworth und Richard Wagner

Mit dem kürzlich im höchsten Greisenalter gestorbenen Karl Klindworth ist eine der letzten Persönlichkeiten von jenen dahingegangen, die noch im Leben Wagners unmittelbar eine bedeutende Rolle gespielt haben. Klindworths Beziehungen zu Wagner gehen auf das Jahr 1855 zurück. Im Frühjahr 1854 war Klindworth, nachdem er seine angeregte und glückliche Weimarer Studienzeit bei Liszt beendet hatte, mit einem Bündel schönster Empfehlungsbriefe hoffnungsvoll in die britische Hauptstadt eingezogen, ohne, wie er später in seinen Erinnerungen bekannt hat, den bitteren Kampf zu ahnen, der ihm in dieser fremdartigen Welt bevorstand. Es dauerte aber nicht lange, so gingen ihm die Augen für die Nichtigkeit und Unehrlichkeit des Londoner Musiktreibens gründlich auf. Wagner hat den Zustand, in den der hochgesinnte deutsche Musiker allmählich verfiel, mit beredten Worten geschildert: „Unfähig, dem sonderbaren Koteriewesen der englischen Musikcliquen sich einzufügen, verlor er sofort jede Aussicht und Hoffnung, hier die ihm gebührende Achtung zu finden, und er hatte sich bereits dahin resigniert, lediglich als tagelöhnerischer Stundengeber durch die Wüsten des englischen Musiklebens sich durchzuschlagen".

Zu dieser tiefen Niedergeschlagenheit gesellte sich im Frühjahr 1855 noch heftige Erkrankung, und so war der Zustand, in dem Klindworth sich befand, wahrlich höchst übel. Wie er so in teilnahmsloser Verlassenheit auf dem Krankenbette lag, öffnete sich eines Tages die Tür seines Zimmers, und herein trat Richard Wagner: „Da liegen Sie nun, Sie Armer, und ich muß zu Ihnen kommen, anstatt daß Sie mich bewillkommnen; mir hat Liszt von Ihnen geschrieben, und da freue ich mich, Sie kennen zu lernen". Freilich hatte Liszt seinen ihm sehr lieb gewordenen Schüler als einen „Wagnerianer de la veille" und überdies als vorzüglichen Dirigenten und Klavierspieler aus seiner Schule an Wagner dringend empfohlen; das aber hatte er freilich nicht geahnt, daß die Empfehlung zu einem Zusammentreffen im Krankenzimmer Klindworths führen würde. Und doch war jene unter so unglücklichen Umständen angebahnte Bekanntschaft für beide Teile ein hocherfreuliches Ereignis. Klindworth sagt in seinen Erinnerungen: „Dies war die zweite entscheidende Wendung meines Lebens (die erste war die Bekanntschaft mit Liszt), denn seit jenem Tage hat der Einfluß Richard Wagners meine geistige Entwicklung bestimmt".

---

[1]) vgl. Friedrich Nietzsche („Geburt der Tragödie") über das Volkslied: „Die Melodie ist das Erste und Allgemeine, das deshalb auch mehrere Objektivationen, in mehreren Texten, erleiden kann . . .; das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der Musik analogen Ausdruck". F. B.

Wagner und Klindworth fanden alsbald Gefallen aneinander; Wagner erkannte, daß er in dem Liszt-Schüler auf einen freudigen Jünger rechnen konnte. Als ein halbes Jahr zuvor in London zum ersten Male die Tannhäuser-Ouvertüre aufgeführt worden war, da war außer Reményi Klindworth der einzige gewesen, der inmitten der allgemeinen Ablehnung den Mut gefunden hatte, zu klatschen. Aber auch als Mensch verstand Klindworth den Meister zu fesseln. „Hätte der Mensch eine Tenorstimme“, so schrieb Wagner damals mit sichtlichem Wohlgefallen über ihn an Wesendonk, „so entführte ich ihn unbedingt; denn sonst hat er alles, und namentlich auch das Äußere zum Siegfried“.

Zwischen Wagner und Klindworth entspann sich ein reger freundschaftlicher Verkehr. Eines Tages spielte Klindworth Wagner Liszts Sonate in H vor. Auf das tiefste fühlte sich Wagner davon ergriffen, und aller Londoner Jammer war mit einem Male vergessen. „Klindworth“, so schrieb er bald darauf seinem Freunde nach Weimar, „hat mich durch sein Spiel in Erstaunen gesetzt. Kein Geringerer als er durfte es unternehmen, mir Dein Werk zum ersten Male vorzuführen.“ Ein andermal war Klindworth bei Wagner, als dieser Berlioz empfing. Beim Eintritt des französischen Kollegen ließ Wagner Klindworth das freudeglänzende Motiv aus dem Feste bei Capulet spielen, und dies war das Signal zu einem heiter-geistreichen Feste, durch das der deutsche Meister den französischen ehrte.

Es war ein Unstern für Klindworth, daß sein Umgang mit Wagner in London durch sein körperliches Leiden vielfach behindert war. Immerhin durfte er Wagner häufig zu Spaziergängen abholen, dann zum Essen bei ihm bleiben, und nach dem Essen mußte er spielen. Wagner instrumentierte zu jener Zeit den zweiten Akt der Walküre. „Ich erbat mir (so erzählt Klindworth) die Erlaubnis, den Anfang des Werkes mit mir zu nehmen. Bereits am nächsten Tage spielte ich ihm das über Nacht für Klavier gesetzte Arrangement der Einleitung. Es gefiel ihm so gut, daß er mir nun erlaubte, den ganzen Akt mitzunehmen. Ich machte mich wie ein Besessener daran, und bald war die Übertragung fertig und zu Papier gebracht. So ward ich der erste seiner drei ‚Klavierauszügler‘: Bülow, Tausig und ich. Wagner freute sich, es spielen zu hören, und nach Zürich zurückgekehrt, schickte er mir die Partitur des Rheingolds, um auch diese zu übertragen.“

So bescheiden Klindworth in diesen Erinnerungen auch von seiner Leistung spricht, Wagner hat sie nach ihrem vollen Werte zu schätzen gewußt. Immer hat er das Verdienst, das sich Klindworth durch seine wahrhaft genial ausgeführten Klavierauszüge um ihn erworben hat, nachdrücklich und dankbar anerkannt, und seine Freundschaft zu Klindworth, mit dem er auch noch später in der Pariser Zeit und sonst wiederholt in persönliche Beziehungen getreten ist, hat bis zu seinem Lebensende ungetrübt fortgewirkt.

Musikbrief

Aus Graz

Von Julius Schuch Ende Juli

Fast schien es, als wollte das Singen und Klingen in unseren Konzertsälen trotz allen Weltkriegsgebrauses kein Ende nehmen. Seit den längst vergangenen Tagen des tatenfrohen Martin Spörr und seines nur zu bald verblichenen städtischen Orchesters hatten wir nicht so viele sinfonische Aufführungen wie in der heurigen Spielzeit, über deren zweite Hälfte ich nun Kunde geben will. Den breitesten Raum nahmen diesmal die Konzerte unseres Opernorchesters ein, die Kapellmeister O. C. Posa feinnervig und verständnisinnig leitete. Neben den Sinfonien Haydns in Cmoll, Mozarts in Ddur, Brahms' „Erster“, einigen romantischen Ouvertüren und Strauß' „Till Eulenspiegel“ bot er wertvolle Neuheiten wie K. Bleyles prikelnden „Gnomentanz“, R. Brauns farbenreiche Frühlingsouvertüre“, V. Novaks „Serenade“ und die noch ansprechendere, durchsichtig polyphon gearbeitete „Nachtmusik“ von W. Niemann. Lieder mit Orchesterbegleitung von Mahler und Kienzl sangen hierbei unsere tüchtigen Opernkräfte Marie Petzl-Demmer und Hermann Andra. Allerdings mochte ich bei den gemütreichen Gesängen unseres heimischen Meisters Kienzl („Meine Mutter“, „Maria auf dem Berge“ und „An den Schlaf“) der schmiegsameren, schlichten Klavierbegleitung den Vorzug geben. Tadellos hielt sich auch das Orchester des „Steiermärkischen Musikvereins“, das dessen kunstbestrebter Direktor Dr. v. Mojsisovicz mit der Ddur-Ouvertüre Händels, Liszts „Rakoczy“, Griegs „Peer Gynt“ und dem Kaisermarsche Richard Wagners bei dem Festkonzerte der „Roten-Kreuz-Woche“ prächtig erklingen ließ. Dem Kapellmeister unseres Hausregiments, Anton v. Zanetti, war es vorbehalten, die „Alpensinfonie“ R. Strauß' in ihrem blendend orchestralen Glanze vorzuführen. Die große Sensation bestimmte ihre Wiederholung. Zanetti unternahm auch die Uraufführung der Begleitmusik Bleyles zu Goethes „Trilogie der Leidenschaften“, die in ihrer Gedankenschwere volle Verständnisinnigkeit der Hörer voraussetzte. Eine anerkennenswerte Tat war auch die Wiederbelebung der vom edelsten romantischen Geiste getragenen „Ländlichen Sinfonie“ von Guido Peters, die der Tondichter gerade vor 25 Jahren natur- und liebestrunken in seinen steirischen Heimatsbergen geschaffen hatte. Eine freudig begrüßte Jubelfeier! Unwillkürlich wurde man bei diesem Werke zum Vergleiche mit modernen Bergsinfonien gedrängt und kam zum Bewußtsein, daß tiefempfundene Naturstimmungen auch mit einfacheren Mitteln wirksam geäußert werden können. Gar nicht zu reden von der alten und ewig jungen „Pastorale“. Guido Peters wurde auch als berufener Beethoven-Spieler beim Esdur-Konzerte des Meisters sehr gefeiert. Nicht übersehen sei weiters der strebsame Militärkapellmeister Eduard Wagnes, der gelegentlich mit seinen „Bosniaken“ Schuberts Hmoll-Sinfonie und Beethovens „Fünfte“ sehr sauber ausgefeilt zum Vortrage brachte. Er wirkte im Verein mit dem wackeren „Steirischen Sängerbunde“, dem berufenen Horte unseres Volksliedes. Von unseren Chorvereinen zeichnete sich wieder der deutsch-akademische Gesangverein „Gothia“ mit seinem rühmlichst bewährten Leiter Dr. Weis v. Ostborn ganz besonders aus. Die stilvolle, innig ergreifende Wiedergabe des deutschen Requiem von Brahms durch den mächtigen, sorgsamst geschulten Chor und die beiden Wiener Solisten Anna Kalab und Viktor Heim bedeutete erhebende Stunden des Trostes und edelster Erbauung. Der ernsten Zeitstimmung entsprach auch die Aufführung des Mozartschen Requiems durch die „Gothia“ an andachtsvoller Stätte, in der Kirche zu Maria Trost bei Graz. Gediegene Chorleistungen ließ auch der „Grazer Singverein“ hören, der seine hochstrebende künstlerische Tätigkeit neuerlich rüstig aufnahm. Man konnte mit dem neuen Sangwarte Mauritius Kern und dem stattlichen Frauenchore sehr zufrieden sein. Rein und klar klangen des altösterreichischen Meisters Gallus Motette „Ascendit Deus“ und Chöre von Brahms, Robert Fuchs und Kienzl. Mit einem stimmungsvollen Kirchenkonzerte bewies der „deutsch-evangelische Gesangverein“ unter Daniel Ocherbauers Führung sein künstlerisches Streben. Aus der Hochflut heimischer Veranstaltungen, die manch gute, talentvolle Leistungen und Anregungen boten, glaube ich nur die sehr befriedigenden Aufführungen der Musikvereinsschule (Direktor Dr. v. Mojsisovicz) und des „Musikpädagogischen Verbandes“ herausgreifen zu sollen. Letzterer war auf den glücklichen, nachahmungswerten Gedanken gekommen, der Jugend den musikalisch-künstlerischen

Lehrstoff durch seine konzerttüchtigen Mitglieder mustergültig vorspielen zu lassen.

Hehre musikalische Genüsse bereiteten uns vielfach auswärtige Künstler. So der vortreffliche Wiener Kniegeiger Prof. Paul Grümmer, der mit Ferdinand Loewe (Klavier), Adolf Busch (Geige) und Karl Doktor (Bratsche) einen herrlichen Brahms-Abend (25. 26. und 101. Werk) gab und in einem eigenen Konzerte Bach, Abel, Beethoven und Reger spielte. Hierbei erzielte die Wiener Konzertsängerin Elisabeth Gund-Lauterburg mit Stimmungsbildern „Vom heiligen Zorn Tirols", die Prof. Dr. Streintz zu flammenden Vaterlandsgesängen Margarete Bruchs geschrieben hatte, einen schönen Erfolg.

Zum 25. Male waren die Böhmen gekommen! Trotzdem spielten sie ihren Smetana fast mit jugendlich-ungestümem Feuer. Tief in die Gunst unserer Musikfreunde hatten sich die „Fitzner" bei ihren fünf Kammermusikabenden gegeigt. Sie begleiteten auch gehaltvolle, von Paul Pampichler gesungene Lieder des Wiener Tondichters Dr. Walter Klein, die sich durch stark persönlich empfundene Harmonik und Stimmungseigenart von Alltagsware vorteilhaft abhoben. In der langen Reihe der Klavierspieler erschienen auch die bekannten Dr. Paul Weingarten und Dr. Viktor Ebenstein. Eugen d'Albert hätte den Höhe- und Schlußpunkt der heurigen Klavierabende bilden sollen. Zu allgemeinem Verdruß hatte er es aber vorgezogen, daheim zu bleiben. Entzückende Klänge entlockte Wanda Landowska ihrem Cembalo. Wenn sie es nur nicht gar so eilig gehabt hätte! Daß altmodischer Ziergesang ohne tiefere Empfindung auf die Dauer bei der klangvollsten Stimme langweilig werden kann, empfand man beim Konzerte der Wiener Hofopernsängerin Selma Halban-Kurz. Ihre feinsinnige Begleiterin Margarete Gelbard wußte allgemach weit mehr anzuregen. Viktor Heim und Karl Lafite gaben einen Loewe-Schubert-Abend. Sie waren schon im Vorjahre in ihrer Kunst eines Herzens und Sinnes gewesen. Das Volkslied brachten Laura v. Wolzogen und Robert Kothe wie immer zu Ehren.

Hofburgschauspieler Treßler machte den Versuch, mit dem „gesprochenen" Liede dem Melodram eine neue Seite abzugewinnen. Das überraschend gute Gelingen war wohl vornehmlich der hohen Vortragskunst Treßlers zuzuschreiben gewesen. Einen großen Erfolg errang Dr. Bernhard Paumgartner, der Schwiegersohn unseres Volksdichters Rosegger, mit dem „Wiener Tonkünstlerorchester". Feurigen Schwung zeigte die packende Vorführung von Beethovens „Siebenter", der „Romantischen" Bruckners und des „Don Juan" von R. Strauß. Jedenfalls hat Dr. Paumgartner eine bedeutsame künstlerische Zukunft. Ein ungewöhnliches Bild bot das Konzert der küstenländischen Flüchtlinge aus dem Lager in Wagna mit einem 300köpfigen Kinderchor: Ein Kriegskonzert! Es war eine tief bewegende Erinnerung an den tobenden Weltkrieg in unserem Musikleben, das sich allen unseren Feinden zum Hohne heuer besonders rege und erfolgreich gestaltet hat.

Rundschau

Noten am Rande

Tantiemen aus der Schweiz. Durch ein Rundschreiben der Österreichischen Autorengesellschaft wird allen, auch den in Deutschland lebenden Mitgliedern der Gesellschaft bekanntgegeben, daß alle Rechte der Schriftsteller und Komponisten Österreichs schon seit Kriegsbeginn den Schutz des Schweizer Bundesrats genießen. Von einem Züricher Advokaten ist festgestellt worden, daß die österreichische Regierung unmittelbar vor Kriegsbeginn mit dem Schweizer Bundesrat ein Übereinkommen schloß, nach welchem das geistige Eigentum österreichischer Autoren in der Schweiz jeden rechtlichen Schutz genießt. Nachfragen im Finanzministerium brachten das Reichsgesetzblatt Nr. 50 zum Vorschein, das über diesen Abschluß ausführlich berichtet. Da durch Einschmuggelung und Kopiaturen die letzten Neuheiten des Wiener Theater- und Musikmarktes in den Besitz vieler Schweizer Direktoren gelangten, wurde von allen Wiener Verlegern eine Reihe von Prozessen wegen unbefugter Aufführungen und Vergehen gegen das Urheberrecht gegen Schweizer Unternehmungen anhängig gemacht.

Kreuz und Quer

Basel. Mit dem Sitze in Basel hat sich am 30. Januar 1916 eine „Neue Schweizerische Musikgesellschaft" gegründet, die die Ziele der leider durch den Krieg vernichteten I. M.-G. „unter Benützung der besonderen Verhältnisse ihres Wirkungskreises" verfolgt und deshalb bemüht sein wird, den Verkehr mit den noch bestehenden Landessektionen der ehemaligen I. M.-G. aufrechtzuerhalten.

Berlin. Die philosophische Fakultät der Universität ernannte Prof. Georg Schumann zum Ehrendoktor.

— Eine kürzlich vollendete Trauerkantate „Der Tod ist groß" für Chor und Orgel von J. Simon (Dichtung von Rainer Maria Rilke) wird am 8. Oktober in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche zur Uraufführung gelangen.

Bochum. Musikdirektor Rudolf Hoffmann in Bochum hat die Leitung des Männergesangvereines „Sängerbund" Essen, die er seit langen Jahren innehatte, niedergelegt.

Danzig. Professor Carl Fuchs in Danzig hat auf Wunsch der dortigen Musiklehrerinnengruppe im verflossenen Winter sechs Klavierabende mit mündlichen und gedruckten Erklärungen veranstaltet, die den Komponisten Bach,

Beethoven, Schumann und Liszt gewidmet waren. Der erste der beiden Beethoven-Abende galt ausschließlich den lebensfrohen, humoristischen Schöpfungen des Altmeisters. Prof. Fuchs konnte den anregenden Zyklus noch fünfmal wiederholen, nämlich im Westpreußischen-, im Riemann-Konservatorium, vor einem privaten Zuhörerkreise, sowie zum Besten der Kriegshilfe in Danzig; ferner auch in Marienburg. Anregungen der Danziger Presse veranlaßten den Künstler, noch je einen Klavierabend mit freiem Programm zugunsten der Kriegshilfe in Danzig und Marienburg zu geben, die gute Erträge erzielten. Die virtuosen, lebensvollen Darbietungen des Künstlers fanden in Verbindung mit seinen instruktiven Erläuterungen durchgehend lebhaften Beifall. Zieht man in Betracht, daß Prof. Fuchs außer seinen eigenen 38 Abenden noch in verschiedenen der Kriegswohlfahrt zugewandten Konzerten mitwirkte, so ergibt sich das Bild einer für die heutige Zeit äußerst regen Künstlerwirksamkeit.

Dresden. Als Konzertmeister für die Dresdner Hofoper wurde Erhard Heyde, der bisher am Dresdner Philharmonischen Orchester tätig war, verpflichtet.

— Der hiesige Tonsetzer Otto Hollstein hat eine einaktige romantische Oper „Die Hexe Lurlei" komponiert. Das Werk, das von Heinz Eberl gedichtet ist, behandelt eine alte Rheinsage.

— Hier ist der Komponist, Musikdirektor und frühere Kantor der Dreikönigskirche Friedrich Baumfelder im 81. Lebensjahre gestorben. Er war Schüler Joh. Schneiders und des Leipziger Konservatoriums.

— Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater in Dresden versandte seinen Jahresbericht über das abgelaufene 60. Studienjahr 1915/16. Die verheerenden Wirkungen des zweiten Kriegsjahres haben sich nach vielen Richtungen geltend gemacht: Lehrkräfte und Schüler mußten der Einberufung zum Heeresdienste Folge leisten. Von älteren Lehrkräften betrauert die Anstalt den Heimgang des Altmeisters Hofrat Prof. Carl Heinrich Döring, der dem Lehrkörper des Konservatoriums seit 58 Jahren angehörte. Ferner erlag Frau Ida Auer-Herbeck, die vor Kriegsausbruch einer Lehrberufung nach Amerika gefolgt war, dort einem Schlaganfalle. Die Gesamtzahl der Schüler betrug in diesem Studienjahr 308.

— Königl. Hoftheater. Der Rückblick auf die Spielzeit 1915/16 ist soeben erschienen. Im Opernhause wurden 49 verschiedene Werke an 251 Spieltagen aufgeführt; hierzu kamen 19 Konzerte. Zum ersten Male gegeben wurden 6 Werke (darunter waren 3 Uraufführungen): Der Bärenhäuter von Siegfried Wagner, Die Jagd von Johann Adam Hiller, Das Streichholzmädel von August Enna, Die Schmiedin von Kent von Karl v. Kaskel, Die toten Augen von Eugen d'Albert und Die Schneider von Schönau von Jan Brandts-Buys. Neu einstudiert wurden: Die verkaufte Braut, Der Schauspieldirektor, Die Puppenfee, Die Königin von Saba, Die Opferfeuer und Der Trompeter von Säkkingen. Die häufigsten Aufführungen erlebten: Die verkaufte Braut (17), Carmen, Puppenfee, Schneider von Schönau (11), Der fliegende Holländer, Tannhäuser (10), Parsifal (8), Lohengrin, Meistersinger (6) usw. Vom 5. bis 23. Juni 1916 wurde eine Reihenaufführung neu einstudierter Opern zu ermäßigten Preisen veranstaltet. Ferner fanden 17 Volksvorstellungen hervorragender klassischer und moderner Werke statt. In der Oper traten 37 Sänger und Sängerinnen als Gäste auf. Neu eingetreten sind: Adolf Lußmann, Frida Gollmer, Elisabet Rechberg, Minna Wolf, Werner Engel, Charlotte Uhr. Ausgeschieden sind: Adolf Löltgen, Charlotte Uhr, Desider Zador.

Essen. Kapellmeister Max Fiedler begann seine Tätigkeit als städtischer Musikdirektor in Essen mit einem Beethoven-Wagner-Abend. Er erzielte einen durchschlagenden Erfolg.

Frankfurt. Neben örtlichen Neuheiten wird O. Taubmanns Oper „Porzia" (nach Shakespeare von R. Wilde) in der Frankfurter Oper zur Uraufführung kommen.

Freiburg i. Br. Das Deutsche Volksliederarchiv zu Freiburg i. Br. sucht die Soldatenlieder des jetzigen Krieges nach Möglichkeit zu sammeln, um die Rolle, die das Soldatenlied an der Front spielt, festzustellen. Es hat nach der „Fr. Ztg." bisher eine große Reihe von Einsendungen aus dem Felde erhalten und sucht sie noch zu steigern, indem es einen ausführlichen Fragebogen verbreitet, der kostenlos durch das Volksliederarchiv zu Freiburg i. Br. zu beziehen ist.

Halle. Unter zahlreicher Beteiligung aus der Provinz Sachsen wurde in Halle eine kirchenmusikalische Konferenz abgehalten. Die Frage: Was lernen wir aus der Kriegszeit für die Gestaltung des gottesdienstlichen Lebens in liturgischer und musikalischer Beziehung? beantworteten hinsichtlich des Kirchenliedes Superintendent Dr. Nelle, Hamm, des kirchlichen Chorgesanges P. Hellmann, Halle, der liturgischen Gestaltung der gottesdienstlichen Feiern Gen.-Superintendent D. Gennrich, Magdeburg. Vorträge zur Einführung in das neue Gesangbuch und in das neue Orgelchoralbuch boten P. Dr. Sannemann, Corbetha, und Domorganist Prof. Theodor Forchhammer, Magdeburg. Ein liturgischer Gottesdienst, bei dem P. Balthasar, Ammendorf, der Pauluskirchenchor unter Leitung von K. Boyde und Organist Siebenbrodt, Hettstedt, in verständnisvoller Zusammenarbeit

mitwirkten, zeigte, wie Wort und Ton, miteinander verbunden, zu einer reicheren künstlerischen Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes beitragen können.

— In einer Aufführung des Heydrichschen Konservatoriums gelangte Bruno Heydrichs Klavierquintett zu erfolgreicher Wiedergabe.

Hannover. Bizets in Deutschland selten aufgeführte „Djamileh" wird zur Aufführung im Hoftheater von Hannover vorbereitet.

Mainz. Otto Naumann hat eine dreiaktige Märchenoper „Mantje Timpe Te" vollendet.

München. Zur Uraufführung werden an der Münchener Hofbühne gelangen: Anders „Venezia" und Pfitzners „Palestrina".

— Am 13. August ist hier Generalmusikdirektor Fritz Steinbach im Alter von 61 Jahren gestorben. Unvergessen bleibt die Glanzzeit des Meininger Orchesters unter Steinbach (seit 1886), der dann mit gleichem Erfolge die Gürzenichkonzerte in Köln (seit 1902) länger als ein Jahrzehnt geleitet hat. Auch als Direktor des Kölner Konservatoriums hat er sich sehr verdient gemacht. Vor 2 Jahren trat er zurück und siedelte nach München über. Steinbach war einer der besten Orchesterdirigenten. Er hat mit besonderer Vorliebe Brahms gepflegt. Das Münchner Brahmsfest stand unter seiner Leitung.

Münster. In einem Wohltätigkeitskonzert des Musikvereins kamen Kompositionen des Vereinsdirigenten, Univ.-Mus.-Dir. Niessen, zur Aufführung. Als Solisten zeichneten sich neben dem Komponisten aus der Baritonist Kemper, die Altistin Frau Medicus und die Sopranistin Grete Korten-Berlin. Der Schluß des Konzertes brachte zwei wirkungsvolle Chorkompositionen, eine Hymne an den Kaiser für Männerchor mit Blasorchester und ein von Friedrich Castelle gedichtetes Lied auf die Stadt Münster für gemischten Chor.

Prag. In der nächsten Spielzeit sollen hier folgende Opern ihre Ur- oder hiesige Erstaufführung erleben: „Florentinische Tragödie" von A. Zemlinsky, „Sulamith" von P. v. Klenau, „Menia" von Chiari, „Dr. Dandolo" von Rud. Siegel, „Jugunde" von R. Konta, „Der ferne Klang" von Schreker, „Kain und Abel" von Weingartner, „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von Korngold.

Posen. Der in Posen lebende, bekannte, aber noch zu wenig beachtete Tonsetzer Paul Geisler ist am 10. August 60 Jahre alt geworden.

Saarbrücken. In den von der Stadt Saarbrücken veranstalteten Vortragsabenden „Das neunzehnte Jahrhundert in seiner Bedeutung für Deutschlands politische, geistige und künstlerische Entwicklung" wurde die Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts von dem Direktor des Konservatoriums Dr. Ferd. Krome in 22 Vorträgen mit erläuternden Beispielen am Klavier behandelt.

Salzburg. Die Gesangskurse der Kammersängerin Frau Lilli Lehmann am Mozarteum in Salzburg, welche vornehmlich Mozart in allen seinen Gesangswerken umfassen, erfreuen sich großen Zuspruches und Erfolges.

— Im letzten Jahresbericht des Salzburger Mozarteums stellt der Kaiserl. Rat J. E. Engel die Echtheit des „Wiegenliedes" von Mozart fest. Von anderer Seite war es fälschlich dem sächsischen Kapellmeister Fleischmann zugeschrieben worden. Tagebuchnotizen von Constanze Mozart brachten den Beweis, daß die Komposition aus der Feder des Salzburger Meisters hervorgegangen ist.

Sondershausen. Das Fürstl. Konservatorium in Sondershausen, das unter der bewährten Leitung des Hofkapellmeisters Prof. Corbach steht, hat bei lebhaftem Zuspruch und mit reichem Erfolge sein Unterrichtsjahr abgeschlossen. Die Prüfungsaufführungen legten in vier Konzerten und einem Theaterabend und Aktdarbietungen aus „Hans Heiling", „Freischütz", „Troubadour" u. a. Zeugnis ab für erfolgreiches Wirken und Schaffen. Seit dem 1. Oktober 1915 veranstaltete das Konservatorium 15 öffentliche Musikabende und 8 Kammermusikaufführungen. Hinzu traten im verflossenen Winter die Orchesterkonzerte der Fürstl. Hofkapelle mit Solisten. Das neue Unterrichtsjahr beginnt am 1. Oktober 1916.

Warschau. R. v. Mojsisovics Festmusik für Trompeten, Hörner, Posaunen, Pauken und Orgel Op. 39 gelangte hier kürzlich in einer vom Gouvernement-Musikkorps und dem Orgelvirtuosen Otto Burkert (Breslau) veranstalteten „Geistlichen Musikaufführung" in der evangelischen Kirche zur Aufführung.

Wien. Moriz Rosenthal brachte hier das 4. Klavierkonzert (F moll) von Xaver Scharwenka unter Leitung des Komponisten zu erfolgreicher Aufführung. Er wird das Werk im kommenden Winter bei zahlreichen Gelegenheiten spielen.

Würzburg. In einem Kirchenkonzert des Königl. Konservatoriums der Musik in Würzburg gelangte als wirkungsvolle Schlußnummer der 33. Psalm für Tenorsolo, dreistimmigen Frauenchor, Streichorchester usw. von Professor Max Meyer-Olbersleben zu erfolgreicher Erstaufführung.

— Im Stadttheater wird Ende Oktober die Oper „Die Brautnacht" von Ph. Rypinski (Text von W. Stuhlfeld) in Szene gehen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. —Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 35/36

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes
Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 31. Aug. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bachsche Kunst in Kirche, Haus und Schule

Neue Wege zu J. S. Bach

Von **H. Oehlerking** (Elberfeld)

I.

Was deutscher Geist und Fleiß vorangegangener Jahrhunderte erstrebt, errungen hat, erreicht in der Wundergestalt unseres J. S. Bach die schönste Entfaltung, die höchste Blüte. Die durch norddeutsche Meister wie Buxtehude, Reinken, Böhm, Pachelbel vorbereitete Orgelspielkunst findet ihren Gipfel- und Glanzpunkt in dem Thomaskantor. Die Kunstformen und musikalischen Ausdrucksmittel der Dialoge Hammerschmidts, der Passionswerke von Heinrich Schütz, der deutschen Programmusik, der französischen Tänze, der Konzertstücke und der Oper Italiens erstehen in Bachs Passionsmusiken und Kantaten zu wunderbarer Einheit. Mit den großen Meistern der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts verknüpfen ihn das Lied und der Choral. Die in geschlossener Schreibweise verfaßten, doppelchörigen Motetten, die herrlichen Chöre der Matthäuspassion zeigen Fäden auf, die uns zu Lotti und Palestrina weisen.

Hat Bach aus zahlreichen Quellen geistige Anregung, Nahrung und Wegweisung gefunden, so ist er gleich einer nie versiegenden Quelle für viele nachgeborene Tondichter der Brunnquell neuen Schaffens geworden. Diese Tatsache ist von viel größerer Bedeutung im musikalischen Kulturleben als im allgemeinen die Werke selbst, die wohl allseits in Ehrfurcht genannt und gepriesen, aber leider viel zu wenig gelehrt und aufgeführt werden. An Anläufen zu einer Bach-Kultur hat es freilich während der letzten Jahrzehnte nicht gefehlt, namentlich nicht im Konzertsaal und in der Kirche. Soll das gewaltige Völkerringen dem aufopferungsvollen deutschen Volke auch eine musikalische Erneuerung und Veredelung bringen, so muß jeder, den sein Beruf in Kirche, Haus und Schule gestellt hat, nach besten Kräften und ganzem Vermögen dazu helfen, daß J. S. Bach, einer der größten Söhne unseres geliebten Vaterlandes, dem deutschen Volke ganz zu eigen, ganz vertraut wird. Die nachfolgenden Ausführungen sind ein bescheidener Versuch, neue Wege zum alten Meister S. Bach aufzuspüren.

Nachdem Mendelssohn die Matthäuspassion wieder ans Licht gezogen hatte, haben sich nach und nach wohl alle größeren gemischten Chöre mit diesem tiefgründigen Werke beschäftigt und es im Konzertsaal wie in geeigneten Kirchen zur Aufführung gebracht. Seltener erscheint die Johannispassion, ab und zu gibt es eine Kantate zu hören. Auch fehlen nicht die H moll-Messe, die Brandenburgischen Konzerte, verschiedene Klavier-, Violinwerke und dergl. Eine Konzertgesellschaft, die mit weitausschauendem Blick ihre Bestrebungen leitet und regelt, wird sich kaum ohne Vermeidung von Oberflächlichkeit mit Bach über den bezeichneten Kreis hinaus eingehender zum Heile der Kunst beschäftigen können, da noch eine ganze Reihe anderer Aufgaben ihrer wartet.

Anders wie im Konzertsaal steht es um die Kirche. S. Bach ist der gottgesandte Meister der kirchlichen Kunst, in die Kirche gehört er als der gewaltigste Prediger in Tönen. Das kann auch in den kleinsten Verhältnissen verwirklicht werden. An erster Stelle sind es die vierstimmigen Choräle, die man überall in den Gottesdienst einführen soll und kann, sie fügen sich dem Rahmen des Gottesdienstes sowohl als auch jeder liturgischen Feier leicht und naturgemäß ein. Die Bach-Choralpflege ist von hoher pädagogischer Wichtigkeit. Die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde erfährt, wie hoch das Kirchenlied vom Chor eingeschätzt wird und wie herrlich ein einfacher Choral bei kunstgerechter Darbietung klingt. Den Kirchenchören in Stadt und Land legt F. Lubrich in dem bei Schweers & Haake (Bremen) erschienenen „Bach-Choralist“ (2 Hefte zu 0,60 Mk.; Stimmen je 0,15 Mk.) eine sehr brauchbare und auf das ganze Kirchenjahr verteilte Auswahl von Chorälen, die fast alle leicht gesetzt und unschwer zu singen sind, vor. Sobald ein Singverein an der Hand dieser schönen und leicht singbaren Choräle sich mit dem kontrapunktischen Stil und der eigenartigen Polyphonie befreundet hat, kann er sich getrost an die vier- und mehrstimmigen Choräle der Kirchenkantaten und Passionen mit Orgelbegleitung als Ersatz für das begleitende Orchester, ferner an die kleineren und leichteren Motetten wagen. Manche der oft aus mehreren Teilen bestehenden a cappella-Motetten sind schwerer als viele Kantaten, öfter fünf- bis achtstimmig gesetzt und verzichten auf Begleitung durch Orgel und Orchester.

Wenn diese Stufe erreicht ist, führt der nächste Schritt zum einstimmigen, begleiteten Liede, z. B. „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du solange?“ und anderen, im Schemellischen Gesangbuch enthaltenen Liedern, deren Vortrag einen brauchbaren Solisten, eine Orgel oder

ein Orchester voraussetzen. Vorzugsweise werden derartige Vorträge in liturgischen Feiern, bei geistlichen Musikaufführungen, in Kirchenkonzerten am Platze sein. Gottesdienstliche Feiern auszuschmücken und zu vertiefen, sind viele Arien aus Kantaten und anderen Werken wie geschaffen: „In deine Hände" aus „Actus tragicus", „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" aus der Kantate „O ewiges Feuer", „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" aus der Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" usw.

Sammlungen solcher Arien aus Bach-Kantaten für einzelne Solostimmen: Sopran, Alt, Tenor, Baß, mit einem obligaten Instrument — Oboe, Flöte, Violine — und Klavier- oder Orgelbegleitung sind bei Breitkopf & Härtel und durch die „Neue Bachgesellschaft" zum Preise von 5 bis 6 Mk. für den Einzelband erschienen. Diese trefflichen Sammlungen und Bearbeitungen bilden eine reiche und dankbare Fundgrube für jeden, der in die Geistes- und Wunderwelt eines S. Bach eindringen will.

An diese Auslese schließt sich das Studium der Kantaten selbst unmittelbar an. Zuerst kommen die leichteren und meist kleineren Kantaten an die Reihe: Selig ist der Mann — Widerstehet doch der Sünde — Ein feste Burg ist unser Gott — Wer da glaubet — Ich will den Kreuzstab gerne tragen — Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Bei weiterer Auswahl ist zu berücksichtigen die Volkstümlichkeit und die damit zusammenhängende Wirkung auf den in der Regel musikalisch nicht sonderlich hoch vorgebildeten Zuhörerkreis. In Betracht hierfür kommen die Kantaten: Aus der Tiefe — Aus tiefer Not — Es ist das Heil uns kommen her — Sehet, welch eine Liebe —; in zweiter Linie: Du Hirte Israels — Die Himmel erzählen — Liebster Immanuel — Sie werden aus Sabba alle kommen — Was mein Gott will; für größere, geübtere Chöre und anspruchsvollere Verhältnisse: Du Friedefürst, Herr Jesu Christ — Erwünschtes Freudenlicht — Es erhub sich ein Streit — Christus, der ist mein Leben — Es wartet alles auf dich — Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit — Gott der Herr ist Sonn' und Schild — usw. Nur erinnert sei an die Fülle der herrlichen Solokantaten, an denen unsere Kirchenchöre nicht vorübergehen dürfen.

In den 300 Kirchenkantaten, die unser großer Tondichter dem deutschen Volke schenkte, hat der Grundcharakter von Zeit und Geschlecht tiefsten Ausdruck erhalten, und es ist in diesem teuren Vermächtnis voll leidenschaftlichsten Empfindens ausgesprochen, was ein deutsches Herz und Gemüt erbaut, tröstet und stärkt. Mit religiöser Inbrunst sind alle Fragen nach dem Wie und Warum des irdischen Daseins behandelt. Unaussprechlich schöne Melodien und Harmonien werden angestimmt, wenn es gilt, in das unerklärliche Geheimnis des Todes einzudringen. (Welche Bedeutung Bachs Kantaten für das sittlich religiöse Leben der Gegenwart haben, ist eingehend erörtert in einem Aufsatz des Verfassers im laufenden Jahrgang der von Dr. F. Lubrich (Sagan) herausgegebenen „Schlesischen Blätter für evangelische Kirchenmusik": ‚Die Kirchenkantaten S. Bachs. Eine Quelle der Erbauung und des Trostes für das deutsche Volk'.)

Diese kostbaren Schätze, vor allem die für unsere Zeit des furchtbaren Völkerringens bedeutungsvollen „Bach-Requiems" zu heben und für das deutsche Volk in seiner Allgemeinheit fruchtbar zu machen, ist eine ebenso dankbare, wichtige wie schwierige Sache. Worin bestehen diese Schwierigkeiten und wie sind sie zu überwinden? Die für die Bach-Kantate bestimmten Kirchenchöre sind in der Regel zu schwach besetzt, ohne genügende Ausbildung in Ton, Stimmbildung, Notenkenntnis und Treffsicherheit, der Dirigent ist meist musikalisch nicht ausreichend vorgebildet, die Kirchengemeinden unterstützen, größtenteils aus Gleichgültigkeit oder Verständnislosigkeit für kirchenmusikalische Dinge und Fragen, den Chor wenig oder überhaupt nicht. Diesen bisherigen Übelständen gegenüber verheißt die allgemeine Einführung der neuen Gesanglehrpläne in allen Schulen, die neu eingerichteten Prüfungen für Kantoren, Chordirigenten, Organisten und Gesanglehrer (wie z. B. vom Königl. akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin, jährlich zweimal) guten Erfolg auch für die fernere Tätigkeit in den geistlichen Chören und läßt eine wirksame Bach-Kantatenpflege schon für die nächste Zukunft erhoffen. Es dürfte keine übertriebene Forderung sein, wenn als idealer Wunsch ausgesprochen wird: jede größere Stadt hat ihren besonderen Bach-Verein, der sich der Pflege der Bach-Kantate widmet und sie in den einzelnen Kirchen zu passender Zeit und Gelegenheit aufführt. Gute Gelegenheiten bieten liturgische Feiern, die statt der Predigt eine kurze Ansprache bringen. Auch bei einer Orgeleinweihung kann der Altmeister sehr wohl zu Worte kommen (Kantate 194), desgleichen zu einer Totenfeier (Kantate 198).

Wie für in Amt stehende Gesanglehrer und Organisten Fortbildungskurse eingerichtet sind, müßte den Dirigenten in „Bach-Kursen" das rechte Verständnis und der rechte Gebrauch von Bach-Kantaten vermittelt werden. Viel Unheil in der „Bach-Frage" hat bislang die Kritik angerichtet. Ist der Kritiker kein Fachmann, so begnüge er sich in der Zeitung mit einem Bericht über die Aufführung der Kantate und verzichte auf die eigentliche Beurteilung. Für den praktischen Gebrauch sind die geeigneten Kantaten von den besten Bach-Kennern musterhaft zu bearbeiten. Solange diese Aufgabe nicht gelöst ist, kommen die Ausgaben der Bachgesellschaft bei Breitkopf & Härtel und die (100) Petersschen in Betracht. Ist ein Orchester nicht zu beschaffen oder unzureichend, tritt die Orgel, das Harmonium, der Flügel als Ersatz ein.

Zur Einführung in die Bach-Kantate sind mehrere Schriften zu empfehlen. Leonhard Wolff gibt in seinem (bei K. Wolff, Leipzig; 3,50 Mk.) kleinen Buche „J. S. Bachs Kirchenkantaten" kurze Angaben über 199 Kantaten; R. Wustmann bietet im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft „J. S. Bachs Kantatentexte" (Breitkopf & Härtel, 5 Mk.). Reiche Belehrungen sind zu schöpfen aus den größeren Werken von Schweitzer u. a.

Hand in Hand mit den Vokalwerken soll auch Bachsche Orgelmusik möglichst allsonntäglich in der Kirche zum Gottesdienst erklingen. Um die Gemeinde allmählich zum Verständnis dieser hehren Kunst zu erziehen, muß der Organist in ihrer Darbietung planmäßig verfahren. Der Anfang ist zu machen mit den Choralvorspielen einfachster Struktur, daran schließen sich die größeren und schwierigeren Choralvorspiele, die Choralfantasien (die unter Umständen gekürzt werden müssen), die kleinen Orgelpräludien und Fugen (wenn nötig, ebenfalls mit Strichen). Wie der Choral und die Kantate wegweisend durch das ganze Kirchenjahr führen, so ist Bach durch die für die Orgel bestimmten „Festchoräle" in deren ursprünglicher Anordnung und Reihenfolge von derselben Absicht beseelt gewesen. (Näheres hierüber siehe meinen Aufsatz in der Allg. Musikzeitung Jahrg. 40 Nr. 50: „Bachsche

Kunst im Gottesdienst".) Vorwiegend für geistliche Musikaufführungen und Orgelkonzerte in Betracht zu ziehen sind Bachs größere Orgelfugen, Tokkaten, Fantasien, Orgelsonaten. Was den Vortrag anbetrifft, vermeide man alle Künsteleien und Geschraubtheiten, aber auch jede Farblosigkeit. Sehr unpädagogisch wäre es, ohne Farblosigkeit von Anfang bis zum Schluß mit vollem Werk unverstandene, lange Orgelfugen und Tokkaten der Gemeinde vorzuspielen. Wer jedoch nicht über ausreichende technische Fertigkeit verfügt und nicht eine einigermaßen ausdrucksfähige Orgel besitzt, der lasse lieber ganz seine Hand von der Bachschen Kunst, er nützt weder ihr noch der Gemeinde, sondern schadet beiden in gleicher Weise.

„Bach dem Volke!" Dieses bekannte Schlagwort gilt auch für des Meisters Klaviermusik, die in der bisherigen Musikpflege eine eigentümliche, unverdiente Stellung eingenommen hat. Klaviervirtuosen gingen ihr im Konzertsaal meist aus dem Wege, da sie ihnen nicht eigentliche Schlager oder Treffer bietet, die sofort mühelos für den Künstler das Publikum einnehmen. Völlig stiefmütterlich und kümmerlich war die Behandlung in den Musikschulen und im Privatunterricht. Wo sie gespielt wurde, diente sie wie die Etude in der Regel nur zur Beförderung der Technik und wurde beiseite gelegt, sobald sie diesen Zweck erfüllt hatte. Dilettanten und Musikliebhaber sind durchweg in den Glauben gewiegt, die Bachsche Musik sei zu gelehrt, grüblerisch, kontrapunktisches Kunstwerk, das nur einen Musiker vom Fach interessieren könne. Den Schaden von diesen irrigen Vorstellungen hat nicht Bachs hohe Kunst, wohl aber all die Menschen und Völker, die sich dieser kostbaren Schätze durch Unverstand berauben. Nur was man kennt und versteht, kann man lieben und verehren. Suchen wir also auch hier nach „neuen Wegen zum alten Bach". Nicht nur die Bachgesellschaft ist rüstig an der Arbeit gewesen, indem sie die leichter faßlichen Werke in guten Volksausgaben zu verbreiten gesucht hat, auch weitblickende Verleger und tüchtige Musikpädagogen haben der Bach-Kultur wichtige Dienste geleistet. Steingräbers Verlag in Leipzig verdient in dieser Hinsicht ehrenvolle Erwähnung. Als Vorschule des „polyphonen Spiels", das ja für S. Bach charakteristisch ist, ließ hier Martin Frey mehrere gute und billige Werke erscheinen, die den ausgesprochenen Zweck verfolgen und auch in sehr instruktiver Weise erreichen, Bach schon für die Jugend fruchtbar zu machen. Dieser Gedanke ist um so beherzigenswerter, als in den bisherigen Klavierschulen dem Bachschen polyphonen Spiel wenig oder überhaupt keine Beachtung geschenkt wird. Kommt glücklichenfalls theoretisch der Kontrapunkt, die Fuge, der Kanon zur Behandlung, so ist die Unterweisung meist so trocken und engherzig, daß der Schüler diesem Stoff gegenüber ohne innere Anteilnahme bleibt, Lust und Liebe daran gar bald verliert. In Martin Freys „Klavierbüchlein", „Bach-Büchlein", „Rund um Bach", „In der Schule der Meister" wird diesem Übelstande im Klavierunterricht der Jugend gründlich abgeholfen: Diese Werke stellen einen Führer dar, der faßlich und anregend mit der schwierigen Materie bekannt macht und die Geheimnisse der Kunst des Thomaskantors langsam und sicher erschließt. Einen wertvollen Beitrag zur Lösung der Forderung „Bach dem Volke und der Jugend" liefert auch das bei Callwey (München) wieder neu herausgekommene „J. S. Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725". Dieses Notenbüchlein, welches Bach seiner zweiten Frau Anna Magdalena geb. Wülkens widmete, die an seinem Kunstschaffen innigsten Anteil nahm, auch von ihm im Cembalospiel und Generalbaß unterwiesen wurde, enthält sogen. französische Suiten für Klavier (Tanzstücke in der Vierteilung: Allemande, Sarabande, Courante, Gigue), das 1. Präludium aus dem wohltemperierten Klavier, mehrere Choräle, geistliche Arien und Lieder („Bist du bei mir"), sehr leichte und liebliche für die Unterstufe berechnete Menuette, Märsche, Polonaisen, einige Generalbaßregeln und dergl. Bachs „Notenbüchlein" kann neben jeder Klavierschule, also auf der technischen Unterstufe schon, fleißig benutzt werden und verdient, ein Liebingsnotenheft des deutschen Musikfreundes zu sein. Eine wesentliche Erleichterung für das technische Studium wäre es, wenn der Herausgeber bei einer neuen Auflage den Fingersatz hinzufügte. Ein Schüler, der sich an M. Freys Ausgaben und das „Notenbüchlein" anschließt, ist dem landläufigen Fehler, gleich zu Beginn zu schwierige Sachen zu üben, glücklich entronnen. Der weitere Weg in die Wunderwelt der Bachschen Klaviermusik führt dann durch die kleinen Präludien. Um diese Tonwerke richtig zu erfassen, den harmonischen Charakter und die gesamte Struktur dieser Kunstform wohl zu erkennen, muß dem Gang der einzelnen Stimmen entsprechend jede Hand allein geübt werden. Noch notwendiger ist das getrennte Üben der Stimmen bei den zwei- und dreistimmigen Inventionen, die zu unserer edelsten Hausmusik zählen. Bach spricht in den Inventionen eine leichtverständliche, freundliche Sprache, unter welcher jedoch ein strenger, sittlicher Ernst überall zu verspüren ist. Somit ist das Studium der Inventionen von hoher erzieherischer Bedeutung: sie leiten in gefälliger und freundlicher Form den Sinn auf das Edle und lehren das Vergängliche vom Unvergänglichen zu unterscheiden. Nicht zu unterschätzen sind die Partiten und Suiten, die in ihrem Aufbau freier gehalten sind und inhaltlich manche kostbare Perle bergen. Der nächste Schritt führt ins Allerheiligste der Bachschen Kunst: das Wohltemperierte Klavier, die vollkommenste Präludien- und Fugensammlung, der Gipfel und Höhepunkt aller Klaviermusik und -technik. Insbesondere gewährt jede dieser Fugen eine geschlossene Einheit, das Spiegelbild ausgereifter Sittlichkeit.



Paul Geisler

Was der große Tondichter mit Vorliebe auch in vielen dieser Fugen ausspricht, ist (wie in einer Reihe der herrlichsten Kantaten!) die Unzulänglichkeit alles Irdischen, der glaubensvolle Ausblick in ein außerzeitliches Leben, wo Sehnsucht in Erfüllung, Schmerz in Freude sich verwandelt. Ein Beispiel, wie Klage und Schmerz zu Freude und Jubel wird, gewährt die F moll-Fuge des 1. Teiles. Wie Bachs Musik geistig erfrischend und erhebend wirkt, erhellt aus der E dur-Fuge des 2. Teiles: das hieraus zum Herzen mächtig überströmende Gefühl des Dankes und der Anbetung erinnert unwillkürlich an Beethovens hinreißenden Hymnus „An die Freude" (Freude, schöner Götterfunken, von F. Schiller) in der 9. Sinfonie. Ist man in die stillen Geheimnisse dieser wunderbaren Tonpoesien eingedrungen, so ist Geist und Gemüt wohl vorgebildet, die größeren Werke (Matthäuspassion, H moll-Messe) künstlerisch und ethisch zu genießen. Wie diese aus dem Ewigkeitsgeist geborene Musik dargestellt wird, gibt einen sicheren Gradmesser für die Musikkultur von Zeit und Volk. Hat S. Bach wie ein Prophet das menschliche Seelenleben geschildert und ist er wie kein zweiter Meister der Tonkunst berufen, prophetisch die Menschheit zu führen, so ist es unsere und aller späteren Geschlechter Pflicht, uns von diesem urdeutschen Meister willig lehren und führen zu lassen.

Wer den Weg zu S. Bach einmal gefunden hat, wird nicht wieder von ihm loskommen und sich gewiß auch gern mit Bearbeitungen, deren es mancherlei Art gibt, beschäftigen. Auf einige will ich nicht versäumen hinzuweisen. In der deutschen Verlagsanstalt Stuttgart gab K. Eichler eine „Auslese aus J. S. Bachs instruktiven Klavierwerken in erleichterter, partiturmäßiger Darstellung für 4, 3 oder 2 Hände" heraus. Ohne an der Klangwirkung zu ändern, sind die Stimmen der reich entwickelten, polyphonen Stücke so unter 4 Hände verteilt, daß jeder Spieler seinen Part leicht technisch erlernt. Rhythmische Fertigkeit vorausgesetzt, können diese Sachen also schon im 1. oder 2. Klavierjahr im Vierhändigspiel der Jugend anvertraut werden. Zweierlei wird so erreicht: Verständnis der Polyphonie, Freude am Vierhändigspiel. In vier weiteren Heften hat K. Eichler versucht, dem gebildeten Klavierdilettanten Einblick in das bedeutendste Klavierwerk, „Das wohltemperierte Klavier" zu verschaffen. K. Eichler verdanken wir (bei Grüninger-Stuttgart) ferner die Bearbeitung der ursprünglich für ein zweimanualiges Cembalo geschriebenen, äußerst schwierigen Goldberg-Variationen in erleichterter (inhaltlich unveränderter) Darstellungsform für vierhändige Ausführung, in welcher Form sie nun auch vielen Musikfreunden zugänglich gemacht sind.

Sehr viel hat der Verlag Breitkopf & Härtel für die Bach-Sache getan, indem er Neuausgaben veranstaltete. Ein näheres Eingehen auf diesen Gegenstand würde an dieser Stelle zu weit führen. (Schluß folgt im nächsten Hefte.)



Paul Geisler

Nachträgliches zu seinem 60. Geburtstage

Von **A. Huch**

Man hat lange Zeit von Paul Geisler nichts gehört, und erst sein 60. Geburtstag gab — wie bei manchem unserer Besten — die Veranlassung dazu, daß man seinem Namen außerhalb seines jetzigen Wohnortes begegnete. Und doch hatte Geisler nie die Hände in den Schoß gelegt, rastlos war er tätig, seine Mußestunden, die ihm sein Lehrberuf übrigließ, zu nutzen. Die große Reihe der unten angeführten Werke ist ein beredtes Zeugnis seines ernsten Schaffens.

Geisler ist vor 36 Jahren als einer der vielversprechendsten Jünger der Kunstrichtung Liszts und Wagners bekannt geworden. Dieser Richtung ist er bis zum heutigen Tage treu geblieben, nicht als ein Nachbeter und Nachempfinder, sondern als ein Eigener, der dem Kunstprinzip, wie es in den Werken der beiden Großen niedergelegt ist, huldigte. Die Wandlungen des deutschen Kunstgeschmacks hat er nicht mitgemacht, was er bis zu den letzten Tagen schuf, das trägt das Gepräge des Früheren; er ist einer der besten Ausläufer der nachklassischen, von Wagner und Liszt begründeten Kunstperiode, die nach seiner Überzeugung keineswegs überwunden ist, sondern sich aus allem Gärenden der Neuzeit von neuem entwickeln und fortbilden wird. Opfer erfordert ein solcher Kampf gegen Zeitströmungen, ein so treues Ausharren bei einem einmal für Recht erkannten Kunstideal. Einer solchen Charakterfestigkeit gebührt aber mindestens die wärmste Anteilnahme.

Aus dem Lebenslauf Paul Geislers sei folgendes angeführt: Paul Friedrich Wilhelm Geisler wurde am 10. August 1856 in Stolp (Pommern) als Sohn des Kaufmanns Hermann Geisler geboren, seine Mutter Therese war die Tochter des Kapellmeisters der Blücherhusaren Wilhelm Viereck. Noch in Stolp erhielt er bei Konstantin Decker einen gründlichen Klavierunterricht; nach dem Verzug der Eltern nach Marienburg (Westpreußen) 1870 wurde der Musikunterricht fortgesetzt: der tüchtige Kantor Grabowski führte ihn in die Theorie und sein Großvater Viereck in die Instrumentierung ein. Nach abgeschlossener Gymnasialausbildung bezog Geisler 1873 die Universität Leipzig, an der er Vorlesungen über Philosophie und Literatur hörte. Seine musikalischen Studien beendete er bei Prof. Dr. Oskar Paul, Gustav F. Kogel und Otto Reinsdorf, später bei Anton Seidl. Peter Lohmann veranlaßte ihn zu schriftstellerischen Versuchen: bald darauf (1880) trat er zu Franz Liszt in Weimar in nähere Beziehungen. Aus jener Zeit stammen die Worte Liszts über die ihm vorgelegten Partituren des „Till Eulenspiegel" (das Werk heißt jetzt „Der Hidalgo") und des „Rattenfängers von Hameln". Diese sinfonische Dichtung machte damals ihren Weg durch ganz Deutschland, wie vorher die „Episoden" für Klavier. Durch Seidls Empfehlung wurde Geisler Korrepetitor am Leipziger Stadttheater. Seine Beziehungen zu Seidl blieben nun bestimmend für den Lebenslauf des jungen Musikers; durch ihn trat er in die Reihe der Vorkämpfer und Bahnbrecher für die Kunst Richard Wagners. 1882 nahm Geisler neben Seidl als Kapellmeister an der Angelo Neumannschen Wagner-Rundreise teil und ging mit ihm 1883 an das Stadttheater in Bremen über. In den folgenden Jahren dirigierte Geisler vorübergehend in Hamburg und Lübeck, 1892—1899 lebte er, mit Kompositionen beschäftigt, in Leipzig, Niendorf an der Ostsee und Berlin, durch Dr. Friedrich Spiro pekuniär sichergestellt. 1899 wurde er als Dirigent des Provinzial-Sängerbundes nach Posen berufen und 1902 zum Kgl. Musikdirektor ernannt. 1903 legte er die Leitung des Sängerbundes nieder und widmete sich von nun an ganz der Lehrtätigkeit an dem von ihm

begründeten Konservatorium. In demselben Jahre übernahm er die Leitung von Sinfoniekonzerten der neu erstandenen Posener Orchestervereinigung, und damit begann in Posen der Aufschwung der Instrumentalmusik, die bis dahin nie so recht gedeihen wollte. Eine weitere Folge war eine Neubelebung und Vertiefung des ganzen Konzertlebens.

Geisler ist ein hervorragender und temperamentvoller Orchesterdirigent; die Klassiker und großen Romantiker bevorzugt er zwar, doch hat er sich als Interpret mit der gleichen Liebe und Sorgfalt der Sinfonien Brahms', Bruckners, Tschaikowskys und der Werke von Richard Strauß angenommen. Was er in die Hand nimmt, glückt ihm und wird dem Zuhörer zum Erlebnis. Für die Posener Neuesten Nachrichten schreibt Geisler Kritiken über Oper und Konzerte auswärtiger Künstler.

Paul Geislers Werke sind:

Opus I. Episoden.
1. Die Ritter vom Geist. 2. Im Bremer Ratskeller. 3. In der Gesellschaft. 4. Lied des Mephisto in Auerbachs Keller. 5. König ist der Hirtenknabe. 6. In der Kapelle vor der Madonna. 7. Nachtgesang „An den Mond". 8. Klassische Walpurgisnacht. 9. Der Zwerg Perkeo. 10. Frühlingsglaube. 11. Narciß Rameau. 12. Wolfram von Eschenbach.

Opus II. Nr. 1. Der Rattenfänger von Hameln.
Nr. 2. Der Hidalgo.

Opus III. Jung-Werner. (Aus meiner Leipziger Scholarenzeit.) Sinfonische Fresken.

Opus IV. Das Lied des Lebens, für Soli, Chor, Orchester und Orgel. (Dichtung vom Komponisten.)

Opus V. „Hertha", Oper in 1 Akt. (Dichtung vom Komponisten.)

Opus VI. „Der Marianer", Oper in zwei Teilen. (Dichtung vom Komponisten.)

Opus VII. „Warum", Oper in 1 Akt. (Dichtung vom Komponisten.)

Opus VIII. Sinfonische Fresken: a) Kain—Ahasver. b) Die büßende Magdalena. c) Lucifer und Candida. d) Merlin.

Opus IX. „Prinzessin Ilse." Ein Walpurgisnachtstraum. (Dichtung vom Komponisten.)

Opus X. „Frithjof". Sinfonische Fresken: a) Frithjofs Stolz und Trotz. b) Frithjofs Klage um Ingeborg. c) Frithjofs Spott auf Helge. d) Frithjofs Landesflucht und Läuterung. (Für Militärmusik.)

Opus XI. „Acht Kriegsmärsche." (Für Militärmusik.)
1. Unser Ostheer. 2. Unsere Marine. 3. Unser Kaiser und das Westheer. 4. Unsere Verbündeten. 5. Ballade vom Fliegenden Zeppelin. 6. Unsere Feldprediger. 7. Unsere Frauen. 8. Friedensfeierklänge.

Opus XII. Nr. 1. „Fridericus redivivus."
Nr. 2. „Kaiserinmarsch" mit Volksgesang. (Für Militärmusik, Dichtung vom Komponisten.)

Von diesen Werken liegen gedruckt vor die Opern „Hertha" und „Der Marianer", die sinfonische Dichtung „Der Rattenfänger von Hameln" und die „Episoden". Sämtliche übrigen Werke sind Manuskripte geblieben.

Die „Sinfonischen Fresken" sind einheitlich angelegte und durchgeführte viersätzige Sinfonien, eine Verknüpfung des Lisztschen Prinzips der einsätzigen Sinfonie (sinfonische Dichtung) mit der klassischen Form der Sinfonie. Wie Wagner hat auch Geisler seine Opernstoffe der deutschen Sagenwelt entnommen, die Liebe zur deutschen Heimat spricht aus seinen geschichtlichen Stoffen, sie ist der Grundzug seiner Musik, seines gesamten Schaffens. Seine Werke verdienen es, daß sie der Vergessenheit entrissen werden; in demselben Maße aber verdient es ihr Schöpfer, daß man sich außerhalb Posens seiner erinnerte, wenn es gilt, großzügige Aufführungen der Werke Wagners oder der Sinfonien unserer Meister zu veranstalten. Er wird niemanden enttäuschen. Ein Versuch genügt, um dem Namen des bescheidenen Dichterkomponisten, des Wagner-Veteranen, zu neuem Glanze zu verhelfen. Vielleicht kommt aber auch Geislers Zeit, wenn wir uns nach dem Kriege darauf besinnen, eine nationale deutsche Musik zu schaffen als Gegengewicht gegen die Sonderbestrebungen unserer westlichen und östlichen Nachbarn. Der körperlich und geistig noch so regsame Künstler kann diesen Zeitpunkt abwarten.



Zur Entlausung des deutschen Musiklebens

Weitere Stimmen aus der Vergangenheit

Von Prof. Dr. **Arthur Prüfer**

Zu wiederholten Malen ist im vorigen (82.) Jahrgang (Nr. 11 und 20, ferner Nr. 33/34) dieser Zeitschrift in dankenswerter Weise der Kampf gegen das Fremdwort als Vortragsbezeichnung und Satzüberschrift aufgenommen und geschichtlich durch das Vorgehen der deutschen Meister von Beethoven bis Richard Wagner belegt worden. Es mögen darum heute noch einige ältere Zeugnisse angeführt werden; denn nicht ernstlich genug kann im Weltkriege auf unsere vaterländische Pflicht zur Selbstbesinnung auch auf diesem Gebiete unserer eigensten Kunst immer von neuem hingewiesen und vor allem das Sprachgewissen unserer Tondichter geweckt werden, wenn in Zukunft hierin Wandel geschaffen werden soll!

Georg Philipp Telemann, der von dem 18. Jahrhundert nicht bloß wegen seiner Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit, sondern auch wegen des Wertes seiner heute leider vergessenen Tonwerke unter die ersten Größen gestellte Zeitgenosse Bachs und Händels, hat auch in der sogen. stillen, liederlosen Zeit, in der das deutsche Lied fast ganz dem wälschen Geiste der italienischen Kantate und des französischen chanson preisgegeben war, den deutschen Hausgesang nicht aus den Augen verloren und dem deutschen Liede aus der Not geholfen. Das Morgenrot einer besseren Zeit für das Lied des 18. Jahrhunderts bricht an vornehmlich mit seinen Vierundzwanzig teils ernsthaften teils scherzenden Oden mit leichten und für alle Hälse (d. i. spaßhafter Ausdruck für Stimmlagen) bequemen Melodien, von G. P. T. Hamburg 1741. Unter Oden verstand man in jener Zeit (vor Klopstock und Gluck) noch schlichte, aber den kommenden Liederfrühling ankündigende Strophenlieder. Mit Ausnahme des Schlußstückes der Sammlung, das sich durch die Bezeichnung Menuett noch dem Zeitgeschmack anschließt, bezeichnet Telemann alle diese Oden mit deutschen Richtwörtern: lustig, lebhaft, unschuldig, trollend, zögernd (für die schöne Ode „An den Schlaf"); munter, freundlich, freudig, kühn (für das lebhafte Trinklied „Auf, fordere von dem besten Wein"); mäßig, aufgeweckt, gelassen, zärtlich, angenehm, tänzelnd, liebreich. Es ist das Verdienst unserer Musikgeschichtsforscher Max Friedländer (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, erster Band, erste Abteilung, Stuttgart und Berlin [Cotta] 1802, S. 82) und H. Kretzschmar (Geschichte des Neuen deutschen Liedes I., Leipzig [Breitkopf & Härtel] 1911, S. 216/17), auf diese vaterländische Neuerung Telemanns hingewiesen zu haben, die auch in den Oratorien und Kantaten dieses Meisters wiederkehrt. Ob diese deutschen Vortragsbezeichnungen sich auf das eigent-

liche Zeitmaß beziehen oder vielmehr, nach Friedländers Meinung, auf die Stimmung, die das Lied beherrschen soll, ist dabei gleichgültig. Weit wichtiger ist die Tatsache, daß die Telemannsche Neuerung von den Liedermeistern der folgenden Zeit aufgenommen und bis ans Ende des 18. Jahrhunderts festgehalten worden ist. So z. B. von dem auf Telemanns Liedspuren wandelnden, aus Penig in Sachsen gebürtigen Valentin Görner, dessen reiches Talent in seiner „Sammlung neuer Oden und Lieder" (1742) mit bezwingender Frische hervortritt. Auch Görners Oden tragen deutsche Bezeichnung, z. B. „ausgelassen", als Vortragsvorschrift für das prächtig humoristische „Heidelberger Fest", worin die für studentische Tafelrunden berechnete Wechselwirkung von Vorsänger und Chor den mehrstimmigen Gesang endlich wieder in der deutschen Liedmusik zum Leben erweckt und damit dem weltlichen Chorlied der späteren Berliner Schule die Bahn bereitet.

Auch in den „Oden und Melodien" (1753 und 1755), die vom Dichter Ramler und vom Ästhetiker und Advokaten Gottfried Krause gesammelt waren und mit denen das Wirken der genannten Schule beginnt, begegnen uns deutsche Überschriften wie „munter" usw., und ebenso in vielen anderen zeitgenössischen Sammlungen. Erst mit den Wiener Meistern wurden die italienischen Bezeichnungen dann nochmals allgemein üblich, bis Beethoven in den Vortragsbezeichnungen seiner letzten Klaviersonaten dem deutschen Musikempfinden von neuem die Bahn brach.

Zur Ergänzung des Prümersschen Aufsatzes (N. Z. f. M. 1915 Nr. 82), der in verdienstlicher Art auch auf das Sprachbüchlein des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins hingewiesen hat („Tonkunst, Bühnenwesen und Tanz" von Prof. A. Denecke; Verdeutschungsbücher des Allg. D. Spr.-V., Berlin 1914, Preis 60 Pf.), sei noch auf einen Aufsatz des Verfassers des Vorwortes zur zweiten Auflage, Prof. H. Seeliger, aufmerksam gemacht, in der Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins, Novemberheft 1907: „Musik und Musikersprache", eine noch immer zeitgemäße „Plauderei", sagen wir lieber heutzutage doppelt zeitgemäße Mahnung!



Georg Herzog von Sachsen-Meiningen an Steinbach

Einige hübsche Briefe des Herzogs Georg von Meiningen an Generalmusikdirektor Fritz Steinbach stellt uns Hugo Schlemüller (Frankfurt a. M.) zur Verfügung.

Nach der ersten Aufführung der Matthäus-Passion in Meiningen am 23. 11. 1890:

Meiningen, den 23. 11. 90.

Lieber Steinbach!

Es drängt mich, Ihnen zu danken für das Außerordentliche, das Sie mit unseren Gesangskräften zu Stande gebracht haben. Die Aufführung heute Abend war eine ganz ausgezeichnete. Um so etwas zu Stande zu bringen, dazu gehört Jahre lange Arbeit und Anstrengung — und ein Können, Fühlen und Wollen Ihrerseits, das den höchsten Respekt einflößt. Nochmals Dank, herzlichsten Dank!

Ihr treuer Georg.

Nach dem Landesmusikfest in Meiningen am 27.—29. 9. 1895. Programm: Bach, Beethoven, Brahms:

Meiningen, 29. 9. 95.

Lieber Steinbach!

Es hat mir leid gethan, Sie heute nicht zu sehen und Ihnen aussprechen zu können, wie sehr ich bewundere, was Sie zu Stande gebracht haben. Alle Anhörer der Konzerte sind entzückt und die Chöre werden als von exquisiter Güte geschildert. Ihre 80 Proben und die in früheren Jahren aufgewandten Anstrengungen, um unseren Gesang zu heben, haben sich bezahlt gemacht! und wie!!! — Es war höchlichst vernünftig, daß Sie nicht zum Diner kamen sondern sich ausruhten. In Ihrer Abwesenheit habe ich Ihre Gesundheit ausgebracht als des Generals, der nach Moltkeschem Muster so gut verstanden habe, seine Kunsttruppen getrennt marschieren und vereint schlagen und siegen zu lassen. Möge auch der Schluß des großen Festes dem bisherigen Verlaufe desselben ebenbürtig an die Seite treten und Alles wieder begeistern, möge aber auch Ihre Gesundheit unter den kolossalen Aufregungen und Anstrengungen nicht gelitten haben und Sie sich in schöner Gegend weit vom Getümmel der Welt mit Ihrer Frau Gemahlin, welcher ich alles Herzliche sagen lasse, schön ausruhen.

Davon, daß ich von dem Schönen nichts hören konnte, wollen wir schweigen. Jedenfalls, das kann ich Sie versichern, nehme ich innigsten Anteil am Feste, durch das ich und Meiningen geehrt werden.

Ihr treuer, dankbarer Georg.

Nach den ersten Konzertreisen der Kapelle unter Steinbach:

Altenstein, 13. 11. 00.

Lieber Steinbach!

Morgen kommen Sie von Ihrer Triumphtour zurück und da sollen diese Zeilen Sie empfangen. Einen solchen künstlerischen Erfolg hätte ich nicht für möglich gehalten! Ich wünsche Ihnen aus tiefstem Herzen Glück dazu; denn dergestalt anerkannt zu werden, wie Sie es Seitens der Glücklichen waren, welche die Konzerte anhören konnten, muß ein wonniges Gefühl sein, und wird dasselbe Sie über die kolossale Anstrengung, für den Moment wenigstens, hinweggebracht haben. Hoffentlich kommt nicht eine zu große Abspannung danach. Ich kann Ihnen nicht genug danken dafür, daß Sie die Kapelle auf solche Höhe erhoben haben und daß Sie dieselbe durch die Konzertreisen zu einer berühmten machten, und drücke Ihnen, wenn auch aus der Ferne, die Hand, welche so siegreich den Taktstock führte. Daß Sie mit dem Verhalten der Kapelle so zufrieden waren, ist mir eine sehr große Freude. Die Hingabe der Kapellmitglieder an Ihre Leistung und an die ihr gestellte Aufgabe ist der Beweis dafür, das Jeder Ihre Superiorität vollkommen respektirt, ein sehr erfreulicher Zustand, der aber nur einem Meister allererster Güte gegenüber stattzufinden pflegt. Wenn Sie es nun auch hauptsächlich sich selbst zu danken haben, daß die Herren freudig Ihnen folgen, so ist doch aller Grund vorhanden, Sie zu bitten, der Kapelle meinen herzlichsten Dank auszusprechen für ihre eminenten Leistungen nicht nur sondern auch für die bewundernswerthe Ausdauer, welche sie auf der langen Kunstreise an den Tag gelegt hat. Sagen Sie der Kapelle, ich sei stolz auf sie und habe sie durch die Unvergleichlichkeit ihrer künstlerischen Leistungen und ihr über alles Lob erhabenes Verhalten mich in höchstem Maase beglückt, wiewohl es mir nicht vergönnt sei, ihr Spiel zu vernehmen.

Ihr treuer Georg.

Der letzte Brief lautet:

Altenstein, 29. 10. 01.

Lieber Steinbach!

Die Erfolge auf der zurückgelegten Konzertreise müssen herrlich gewesen sein und wird die ganze Kapelle in dem Bewußtsein gestärkt worden sein, daß an ihrer Spitze ein unvergleichlicher Dirigent steht, mit dem durch Dick und Dünn zu gehen es lohnt.

Nächsten Sonnabend beginnt nun die erste große Tournée und liegen zwischen der eben absolvierten und der folgenden Reise nur wenige Tage, in welchen Ihre Nerven meines Erachtens vollkommen Ruhe haben sollten, damit Sie die 19 tägigen Strapazen ausgeruht antreten können. Ich enthalte mich deshalb auch der Bitte, daß Sie hierher kommen möchten und verspare die Freude, Sie zu sprechen und von den Triumphen erzählen zu hören, auf die Zeit nach dem 21. Nov., zu welcher wir noch hier zu verweilen gedenken.

Wollen Sie der Kapelle meine Grüße ausrichten und ihr alles Glück zu der bevorstehenden Reise wünschen in meinem Namen. Mögen die Anstrengungen sich leicht vertragen lassen und Niemand übermüdet werden. Ihnen auch wünscht meine Frau und ich Heil und Segen, Freude und Triumphe!

Ihrer lieben Frau unsere herzlichsten Grüße.

Ihr treuer Georg.

Musikbrief

Aus Baden-Baden

Von Hans Schorn

Seit meinem letzten Bericht ist das Musikleben hier nicht zum Stillstand gekommen, auch in den Sommermonaten gab es nicht ganz unscheinbare Darbietungen; das Interesse des Publikums äußerte sich teilweise in besonders starkem Besuch, obwohl die langen und hellen Abende eher zu einem Aufenthalt im Freien lockten. Von der versprochenen Vorführung sämtlicher Beethoven-Sinfonien, die den allwöchentlichen Konzertabenden eine feste Umrahmung gegeben hätten, ist uns zwar das Orchester noch manches schuldig geblieben. Bis heute erklangen nur die erste, fünfte und achte, mit Vorzügen und entsprechenden Schwächen, dann hörten wir unter Kapellmeister Paul Hein das Vorspiel Leonore Nr. 3. Es ist aber zu hoffen, daß von diesen bescheidenen Anfängen die Beethoven-Pflege doch noch zur Höhe führt. Denn für ein Orchester, das auf seinen Ruf hält und daneben allerdings mit Schubert (Unvollendete, Ballettmusik aus Rosamunde), Mendelssohn, Schumann, Liszt (Präludien) und R. Strauß (Don Juan) Ehre einlegt, sind das allererste Aufgaben; dagegen halte ich eine vorwiegende Beschäftigung mit Wagners Musik nach wie vor für verfehlt, zumal wenn es sich, wie neulich, an einem Wagner-Abend zeigt, daß das Orchester schwierigere Partien einfach nicht beherrscht. Mag auch das Publikum herbeiströmen, weil eben Wagner gespielt wird, und mag es auch an gesungenen Bruchstücken aus seinen Werken noch so sehr Gefallen finden, wobei Ottilie Metzger weit größeres Lob verdiente als der Hamburger Baritonist Lattermann, im Grunde läßt sich an der Tatsache nichts beschönigen, daß so ein aus allem Möglichen zusammengestoppelter Wagner-Abend künstlerisch wertlos und nachgerade zu einer Unsitte geworden ist. Im gleichen Sinne kann ich deshalb auch nur über die „Klingenden Bilder aus Wagners Werken" berichten, die Alexander Dillmann (München) als eigene freie Übertragungen der Orchesterpartitur ausgab. Es ist vielleicht noch stilloser, Allzubekanntes am Flügel wiedergeben zu wollen, und die gesamte Kunst dieser in „Schwarzweißtechnik nachgeschaffenen Radierungen" steht mir nicht höher wie die zahllose ältere Literatur von Wagner-Klavierbearbeitungen, die wir glücklich überwunden haben. Zu seinem Abend hatte er außerdem Robert Hutt (Frankfurt-Berlin) verpflichtet; relativ erfreuten dessen Gesänge am meisten, da Tenorist und Begleiter über einen abgerundeten Vortrag ins Reine gekommen waren. Gesanglich bot in den letzten Monaten eigentlich nur Josef Schwarz (Berlin) eine Überraschung, denn was er abgesehen von dem glänzenden Material stimmtechnisch und musikalisch leistet, ist allein schon fabelhaft. Dem Charakter eines trefflichen Liedersängers entsprach Dr. Carl Ludwig Lauenstein (München) in hervorragender Weise. Um so mehr war die große Intention des als Oratoriensänger sonst geschätzten Münchner Tenoristen anzuerkennen, da er, nach einer Kriegsverletzung noch in Genesung begriffen, hier einen eigenen Abend mit Liedern von Schubert bis Strauß gab, die zum Teil prachtvoll gelangen. Wesentlich unterstützte ihn die ausgezeichnete Klavierbegleitung von Kapellmeister M. Raucheisen (München). Nur Regersche Lieder an einem Abend, der als Gedächtnisfeier des Komponisten besondere Bedeutung hatte, sang Frl. Eva Katharina Lißmann (Berlin). Sie darf sich ohne Überhebung den wenigen Sängerinnen zuzählen, die es nicht auf glänzenden Effekt absehen, sondern ihre Kraft und Kunst der Gemütstiefe eines Komponisten leihen, der wohl nie ganz ins Publikum dringen wird, den man aber doch am besten ehrt, wenn in geschlossener Folge eine Reihe seiner zahlreichen Lieder vorgetragen werden. Nach der auch psychologisch feinen Kunst der Altistin, die Generalmusikdirektor Ph. Wolfrum (Heidelberg) begleitete, sind noch einige Sängerinnen zu nennen, die in größeren Konzerten des Orchesters sich hören ließen. Wenig erfreulich Martha Hunhausen (Sopranistin am Stadttheater in Straßburg), vielversprechend Frl. Margarethe Gaede (Freiburg i. B.) und neben dieser Mezzosopranistin noch Frau Therese Müller-Reichel (bis jetzt an der Karlsruher Hofoper für das Koloraturfach), die Mozarts Konzertarie brillant bewältigte, aber auch in Liedern mit Orgelbegleitung von C. Faißt gebührend Beifall fand. — An der neuen Orgel saßen Arno Landmann, der virtuose Organist der Christuskirche in Mannheim, und an einem andern Abend Walter Scharwenka (Berlin). Dieser suchte für Rheinbergers Fdur-Konzert mit Recht Stimmung zu machen und ließ den Reichtum musikalischer Ausdrucksmittel aus Liszts Fantasie und Fuge über B-A-C-H strömen; jener spielte Bach, Schumann, C. Franck und eminent bestechend Liszts Fantasie und Fuge über ein Thema von Meyerbeer. Treffsicher wie immer war ein Auftreten Eugen d'Alberts. Während das Orchester mehr als einmal entgleiste, spielte er mit zwingendem Stilgefühl Beethovens Gdur-Konzert und wahrte den Ruf eines wirklich nachschaffenden Künstlers auch in den beiden Rondos (Op. 51 Nr. 2 und Op. 129). Der Abend stand unter der Leitung von L. Rüth, dem Dirigenten des Neuen Münchener Konzertorchesters, der mit der Coriolanouvertüre sich starke Sympathien zu verschaffen wußte.

Rundschau

Noten am Rande

Ein deutsches Volkslied. Wie ein Gebet erklingt draußen an den Kampffronten ein kleines Volkslied:

Nach der Heimat möcht' ich wieder,
Nach dem teuren Vaterort.

Die meisten werden dieses Lied für ein altes Volkslied halten, dessen unbekannter Schöpfer schon viele Jahre tot ist. Aber der Dichter und Sänger dieses Volksliedes lebt mitten unter den Feldgrauen in Lille. Er heißt Karl Kromer und ist Mitglied des Stuttgarter Hoftheaters. „Ich war 20 Jahre alt", so erzählte er selbst einem deutschen Offizier, „als ich in Frankfurt a. M. das Konservatorium besuchte. Der Tod meines Vaters rief mich in die Heimat, nach Baden, und als ich wieder im Eisenbahnzug saß, da übermannten mich die Erinnerungen, die so lange bekämpfte Sehnsucht kam doppelt wieder. Wie unter einem Zwange griff ich zum Schreibstift und schrieb die Worte des Liedes nieder. In Frankfurt hatte ich auch gleich die Melodie. Zuerst glaubte ich, ich hätte sie abgeschrieben. Ich bot das Lied einem großen Musikverlage in einer rheinischen Stadt an. Der Verleger holte das Urteil eines Sachverständigen ein, und dieser meinte, das Lied sei durchaus unwirksam. Ich packte es also wieder ein und vergrub es. Da kam ich 1889 an das Hoftheater nach Stuttgart; hier wurde ich mit dem Hofschauspieler und Liederkomponisten Walbach bekannt, dem ich das Lied vorspielte. Das Lied ist wunderbar, meinte er, gehen Sie damit unverzüglich zu Zumsteg. Das ist der Inhaber eines angesehenen Musikverlages in Stuttgart, übrigens ein Enkel des Zumsteg, der mit Schiller die Karlsschule besuchte. Zumsteg nahm die Komposition an, und wie er sagt, ist es sein bestes Lied gewesen."

Konzerte deutscher Gefangener in Japan. Wir lesen in den „Dresdner Nachrichten": Nach einem uns vorliegenden Briefe aus dem Gefangenenlager Marugame auf Japan haben die dort befindlichen deutschen Helden von Tsingtau eine Kapelle

begründet, die alle vierzehn Tage ein Konzert, entweder Kammermusik oder populäre Musik, spielt. Es sind drei erste, drei zweite Violinen, Viola, Cello, Klavier und zwei Flöten vorhanden; das von einem gefangenen Sachsen uns zugegangene Programm des dritten Kammermusikabends vom 23. Januar 1916 führt folgende Musikwerke auf: Beethoven: Sonate Nr. 2, A dur, Sonate Pathétique; Bach: Gavotte aus der Violinsonate Nr. 6; Franz Schubert: Andante aus dem Klaviertrio Es dur, Op. 100, Rondo in C dur, Andante aus der C dur-Sinfonie; Vieuxtemps: Ballade und Polonäse, Op. 38. Als erster Geiger wird Herr Engel, als Klavierspieler Herr Claasen genannt. Für Anfang März war ein Kammermusikabend mit Werken von Mozart angesetzt. So hilft die Musik der deutschen Meister den Gefangenen die Leiden ihres Zustandes tragen, unter denen der Schreiber des Briefes das Heimweh als das schlimmste bezeichnet. Eine Photographie der deutschen Kapelle zeigt die wackere Schar musizierender Krieger mit ihren Instrumenten und offenbar selbstgezimmerten Pulten unter japanischen Bäumen.

Der geschäftstüchtige Engländer. Viktor Holländer schreibt der Vossischen Zeitung: „Ich war Kapellmeister an dem von Sir Charles Wyndham geleiteten Criterion-Theater, als mir eines Abends der Besuch eines Herrn gemeldet wurde: dieser, ein Fünfziger, stellte sich mir vor als Balfe, den einzigen Sohn des berühmten englischen Opernkomponisten Balfe, dessen Ouvertüre zur „Zigeunerin" noch heute von allen Konzertkapellen gespielt wird. Ich fragte ihn nach seinem Begehr, worauf er immer wieder mit Emphase erklärte, er sei der einzige Sohn des britischen Nationalkomponisten Balfe. Zum Schluß bat er mich um ein Darlehen von 5 Pfund. Auf meine wiederholten Fragen, was er denn in seinem bürgerlichen Beruf sei, antwortete er wiederum, und zwar gewissermaßen vorwurfsvoll: „Aber verstehen Sie denn nicht, ich bin doch der einzige Sohn des berühmten Komponisten Balfe, und da muß es sich doch die britische Nation angelegen sein lassen, diesen einzigen Sohn des Nationalkomponisten nicht untergehen zu lassen". Genug an dem, Herr Balfe nahm auch 10 Shilling an und entfernte sich, einige Krokodilstränen in den Augen. Später erfuhr ich, daß dieser würdige Sprößling des englischen Nationalkomponisten die Bettelei systematisch betrieb; in Hunderttausenden von Exemplaren ließ er Aufrufe nach allen englisch sprechenden Ländern versenden, in denen er seine Mitbürger an die Nationalpflicht erinnerte, daß der einzige Sohn von Balfe nicht verhungern dürfe, — und dann erzählte man mir, daß dieser ehrenwerte Mann eine luxuriöse Villa im Norden Londons bewohne, daß seine Tochter in einem ersten Pensionat in Brüssel erzogen werde, kurz, daß sich der „einzige Sohn" ein beträchtliches Vermögen „erbettelt" habe.

Shakespeare-Opern. Der amerikanische Musikschriftsteller A. Henderson bezeichnet es in einer Studie über Shakespeare-Opern, die er in der Neuyorker Sun veröffentlicht, als einen der bezeichnendsten Beweise für die musikalische Unfähigkeit der Engländer, daß keine große Shakespeare-Oper je von einem Engländer geschaffen worden sei. Der einzige Engländer, der vielleicht die Fähigkeit dazu besessen hätte, Shakespeare in Musik zu übersetzen, war nach Hendersons Ansicht Henry Purcell, aber die Wirksamkeit dieses Tonmeisters fiel in eine Zeit, wo die Form der dramatischen Musik noch ganz unentwickelt war. Übrigens hat Purcell 1678 eine Musik zu Timon von Athen und 1690 eine solche zum Sturm geschrieben. Schon fünf Jahre vor Purcells Timon-Musik hatte sich ein Musiker als erster von allen an Shakespeare gewagt, Matthew Locke, der 1673 eine musikalische Übertragung des Sturms vollendete und sich später auch noch am Macbeth versucht hat. Alle diese Arbeiten sind längst vergessen, und England hat fürderhin an der musikalischen Ausdeutung und Ausbeutung der Werke seines größten Dichters keinen Anteil mehr gehabt. Die beiden Stücke Shakespeares, die die Tonsetzer vor allem gereizt haben, sind Hamlet und Romeo und Julia. Hamlet ist viel komponiert worden, zuerst 1715 von Domenico Scarlatti. Auch ein Caruso hat im 18. Jahrhundert eine Hamlet-Oper geschrieben. Die einzige Hamlet-Oper, die heute noch aufgeführt wird, ist bekanntlich die von Ambroise Thomas, die 1868 zum erstenmal gegeben wurde. Romeo und Julia ist noch öfter als Hamlet komponiert worden: 17 mal. Die bedeutendsten dieser Opern waren die von Zingarelli 1796, Steibelt und Vincenzo Bellini 1859. Shakespeares Dramen haben in neuerer Zeit noch zu Dutzenden weiterer Opernwerke Anlaß gegeben, aber nur sehr wenige sind der Erwähnung wert. König Lear scheint die Tonsetzer entmutigt zu haben; André in Berlin hat sich 1780 und Reynaud in Toulouse 1888 an einer Lear-Oper versucht. Macbeth ist mehrere Male vertont worden, darunter auch von Verdi (1847). Zu dem Macbeth Chelards, der 1827 in Paris gegeben wurde, hat Rouget de l'Isle, der Schöpfer der Marseillaise, den Text geschrieben. Bei der Aufführung des Macbeth von Wilhelm Taubert in Berlin im Jahre 1857 sang Johanna Wagner, die Nichte Richards, die Lady Macbeth. Alle wirklich lebensfähigen Shakespeare-Opern sind erst im 19. Jahrhundert entstanden. Auf der Bühne behaupten sich nur noch Nicolais Lustige Weiber von Windsor, Die Zähmung der Widerspenstigen von Götz, Gounods Romeo und Julia, Hamlet von Thomas, Verdis Othello und desselben Meisters Falstaff. Sogar der Othello Rossinis ist in das Grab der Vergessenheit gesunken.

Unveröffentlichte Briefe von Liszt bringt das jüngste Heft der „Bayreuther Blätter". Diese Briefe, die fast alle an Cosima Wagner gerichtet sind — nur ein einziger an Wagner selbst —, sind ein neues Zeugnis für die schlichte Größe seiner Seele, mit der er neidlos die überlegene Kunst Richard Wagners anerkannte. Besonders bezeichnend sind dafür die Briefe, in denen Liszt seiner Bewunderung und seiner Mitfreude über das Siegfriedidyll Ausdruck gibt. In überschwenglichen Worten schreibt er am 15. Februar 1878 aus Budapest an Wagner: „Abermals ein Wunder! ein Wunder! liebster Richard! Dein Siegfriedidyll ist die herzinnigste, idealste, bezauberndste Verherrlichung des Familienkultus. In dieser tausendblättrigen Blume welch Duft, Farbe, Entzücken, Pracht, Reiz, holdselige Frommheit und wonnige Kunst! Nimm den unaussprechlichen Dank Deines treuen Franziskus". Einen Tag später richtet Liszt einen französisch geschriebenen Brief an seine Tochter, aus dem wir nach der Übersetzung der Bayreuther Blätter folgendes herausgreifen: „Ich komme mir immer sehr töricht vor, wenn ich über Wagners Musik rede. Sie berührt das Innerste meines Herzens in solchem Maße, daß jede Sprache mir lahm erscheint. Indessen schrieb ich ihm doch zwei Worte über sein Siegfriedidyll, den erhabenen Lobgesang des Familiengefühls. Nachdem er wie keiner das Heldentum und die Verzückung der Liebe besungen, kam es Wagner zu, auch sein Kind zu feiern. Im Innern vernehme ich das Siegfriedidyll, und ich möchte es kaum jemals anders hören als auf eurem Klavier in Wahnfried, ausgeführt von seinem Schöpfer, ihm, ‚dem reinen Toren im transzendenten Wahn'". Für Liszt und Wagner gleich ehrend ist es dann, wenn Liszt am 27. Mai 1879 aus Weimar an Cosima schreibt: „Es gibt Augenblicke, wo ich Gott für mein Dasein danke. Wagner hat mich das eindrucksvoller fühlen lassen als irgendeiner der großen Genien seiner Mitbrüder".

Wie Liszt starb. Franz Liszt starb vor 30 Jahren am 31. Juli 1886. Es ist bedeutsam daran zu erinnern, denn dadurch erlischt mit dem Ablauf dieses Jahres das Urheberrecht an seinen Werken. Liszt starb in Bayreuth. Am 23. Juli besuchte er noch ziemlich rüstig, doch durch einen quälenden Husten, den er nach Bayreuth mitgebracht hatte, schon geschwächt, die erste Parsifal-Aufführung, und es erregte Aufsehen und Begeisterung, als er, umgeben von seinen Enkeln, an die Rampe der Fürstenloge trat. Am 25. war er bereits so schwach, daß der Artzt ihn vor einer Lungenentzündung warnte, falls er in die Tristan-Aufführung, die erste in Bayreuth, gehe. Er aber erwiderte: „Ich habe versprochen, der ersten Tristan-Aufführung beizuwohnen, ich will es und ich werde gehen". Da

nach aber blieb er im Bette und verließ es nicht wieder. Die Lungenentzündung hatte sich in der Tat unter hohem Fieber eingestellt. Er wollte Wagners Studien über Tristan, Parsifal und einige Kapitel aus dem Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek vorgelesen haben. Zwei Tage später traten Fieberdelirien auf, die am folgenden Tage, Donnerstag, zunahmen. So oft Freunde ans Bett traten, wollte er sich aufrichten und eine Whistpartie spielen. Er redete andauernd und in seiner gutmütigen und freundlichen Weise. Von Sonnabend morgen an phantasierte er fortwährend, das Bewußtsein kehrte nicht wieder zurück. Abends begann sein Herzschlag schwächer zu werden und um $^1/_2$12 Uhr hörte er zu atmen auf. Hans v. Wolzogen hat damals dem Meister folgenden Nachruf gewidmet:

Er wollte helfen, nimmer richten.
So schuf er Freude, trug er Schmerz.
Aus einer Fülle von Gesichten
Blickt uns sein Menschenaug' ins Herz!

Er war das Leben, war die Liebe:
Wo er ein Leben keimend fand,
Hat er sich liebend hingewandt,
Daß es dem Tod entwunden bliebe.

Als über Tod und Leben fort
Des Glaubens Wunder aufgestiegen,
Als ringsum die Lebend'gen schwiegen:
Er glaubt' und fand ihm Tat und Wort.

Willst du nun, Welt, den Helfer richten,
Da seine Sterblichkeit erblich? —
Wie sich die großen Geister lichten,
Nach großen Herzen — richte dich!

Erwin Rohde über Richard Wagner und Nietzsche. Erwin Rohde, der Verfasser der „Geschichte des griechischen Romans", ist aus Nietzsches Lebensgeschichte als einer der ältesten und treuesten Freunde des Philosophen bekannt. Durch Nietzsche ist wohl auch Rohdes persönliche Bekanntschaft mit Richard Wagner vermittelt worden. Als Rohde noch außerordentlicher Professor in Kiel war, fand er — es war im Jahre 1873 — Gelegenheit, in Gemeinschaft mit Nietzsche dem Meister in Bayreuth einen Besuch abzustatten. Die Eindrücke dieses Besuches hat er in interessanter Weise in einem Briefe an Otto Ribbeck geschildert, der in dem von Professor M. Liepmann herausgegebenen, soeben bei der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart erscheinenden Briefbande „Von Kieler Professoren", der volle drei Jahrhunderte umfaßt, zum ersten Male veröffentlicht wird. In Bamberg traf Rohde mit Nietzsche zusammen, „und wir haben dann in Bayreuth acht sehr merkwürdige Tage in stetem Verkehr mit Wagner zugebracht, bei seiner großen Liebe zu Nietzsche und auch zu mir sehr erfreuliche Tage, in denen sich namentlich auch die, auf ganz eigene Art, liebenswürdige und herzliche Weise des Mannes einprägte, die, bei einer immer zur freiesten Heiterkeit aufgelegten Stimmung, doch stets wie von einem erzenen Glockentone der allertiefsten und lautersten Empfindung alles Ernsten und Würdigen durchklungen ist. Da mag man nun sagen was man will: das innerste Wesen dieses großen Künstlers ist das Edelste und Reinste; und wer es anders meint, der kennt ihn nicht; wie er denn aus äußerlicher Berührung her gewiß, bei der eigenen Herbheit, die er dann zweifellos zeigt, nur mißverstanden werden kann. Zu Lichtenfels trennten wir uns dann, Nietzsche und ich, nicht ohne die Empfindung, wie sehr wir zusammengehörten, nicht zu einer kurzen Berührung, von der man wenig im Grunde hat, sondern zu dauernder Lebensgemeinsamkeit; ich kann das Gefühl nicht ausdrücken, mit dem ich stets den Adel seiner Natur auf mich wirken fühle, und eine ganz besondere Poesie, die in seiner ganzen Atmosphäre liegt. Freilich muß man ihn dazu lieben, denn er hat seine für „Kritiker" sehr fühlbaren „défauts de ses vertus".

Ergänzend schreibt hierzu Prof. Francke (Weimar) der „Vossischen Zeitung": Folgende Stellen in Briefen Rohdes an Fr. Nietzsche dürften von Interesse sein, die in Urschrift im Nietzsche-Archiv vorhanden sind. Der erste ist datiert vom 4. November 1868 aus der Wasserheilanstalt Reinbeck bei Hamburg und lautet: „In Musik wirst Du diesen Winter nun wohl schwimmen; soweit ich's kann, will ich's in unserm Abdera auch versuchen; freilich von Wagnerschem Zaubertrank wird in Hamburg gewiß nicht viel kredenzt werden. Dieser Musik zuzustimmen, wage ich, als gänzlicher Laie, nur im bescheidenen Kämmerlein meiner Privatmeinung: auf mich macht sie den Eindruck, als ob ich im Mondenlicht in einem duftenden Zaubergarten ginge; kein Laut der banausischen ‚Wirklichkeit' dringt hinein, und so kümmert mich es gar nicht, ob die wohlweisen Herrn Schaul demonstrieren, diese Musik sei ungesund, lüstern und was alles! Mich entrückt sie, wie Du ganz treffend sagst, und das genügt mir". Eine andere Stelle findet sich im Briefe aus Hamburg vom 23. Juni 1868, wo es heißt: „Mit Menschen geht es wie mit der Musik: die meisten leben frivole, unmotiviert selbständige Rossini-Melodien, die Mehrzahl sogar Abt oder Kücken; glücklich, wer Mozart lebt, der nach Wagners schönem Ausspruch gar nicht anders als richtig sprechen konnte". Die dritte Stelle findet sich im Briefe aus Rom vom 20. Juni 1869 und lautet: „Der Umgang mit Wagner muß für Dich eine wahre Oase sein in der Wüste der Kollegialität: solch ein Adlergeist trägt auch seine Umgebung mit in reinen Aether. Ich für mein Teil wage ihm nicht zu schreiben, denn von entzückten Dilettanten wird er genug haben". Aus Basel schreibt Rohde vom 25. Oktober 1872: „Du kennst doch Wagners neueste Schrift ‚über Schauspieler und Sänger'? Ein ganz neu entdecktes Bereich der Aesthetik! Ich unterhalte mich mit dieser Schrift, als ob ich mit Wagner zusammen wäre, dessen Nähe ich jetzt nun so lange schon entbehre". Endlich dankt er dem Freunde im Brief aus Jena vom 20. Mai für Übersendung einer Wagner-Büste mit diesen Worten: „Der Wagnerkopf ist bereits aufgestellt und mir stets vor Augen eine fortwährende Erquickung mit seinen in jedem Zuge festen und bedeutenden und stolzen Linien. Mich dünkt, ein kleinlicher Gedanke kann in solcher Gegenwart gar keine Wurzel schlagen. Und so soll dieses Bild mich an ihn zugleich und an Dich, mein Freund, erinnern, immerfort und wie eine reine stärkende Luft mich reinigen und die Brust mir heben".

Kreuz und Quer

Berlin. Der Arbeitsplan des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg sucht einen Überblick über die Entwicklung der deutschen Oper zu geben, vom Don Juan bis zum Fliegenden Holländer. Herolds Zampa, Adams Postillion, Genées Nanon und Götz' Bezähmte Widerspenstige sollen neu studiert werden. Von neuen Opern sind vorgesehen d'Alberts Tote Augen, Korngolds Ballett Der Schneemann, Strauß' Feuersnot, Ignaz Waghalters Musikdrama Jugend (nach Max Halbe) und Brandt-Buys Schneider von Schönau.

Budapest. Julius J. Major hat seine sechste Sinfonie (Szenen aus dem Weltkriege) vollendet.

Dresden. Der Dresdner Musikschriftsteller Erich H. Müller ist von der Gluckgesellschaft beauftragt worden, eine Sammlung der Briefe Christoph Willibald Glucks vorzubereiten. Er richtet an die Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Gluck-Briefe aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Urschriften für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen. Diese sind zu senden an die Geschäftsstelle der Gluckgesellschaft in Leipzig, Nürnberger Str. 36 (Breitkopf & Härtel).

— Der Musikgelehrte Rudolf Wustmann ist am 15. August in Bühlau nach kurzem Leiden gestorben. Er war 1872 in Leipzig als Sohn des Verfassers des berühmten Buches „Allerhand Sprachdummheiten" geboren. In München und Leipzig studierte er deutsche Philologie, Geschichte und Musikgeschichte, war dann von 1895 bis 1900 Gymnasiallehrer in Leipzig und ließ sich nach Reisen in Dresden nieder. Er war Mitbegründer und Schriftführer der Ortsgruppe Dresden der Internationalen Musikgesellschaft, jetzt Dresdner Gesellschaft für Musikgeschichte. Von seinen Veröffentlichungen sind zu nennen:

eine Musikgeschichte Leipzigs, von der bis jetzt der erste Band erschien, eine für die kirchliche Musikpflege wichtige Arbeit: Die Kantatentexte Bachs und eine Studie über Walther von der Vogelweide. Vor einigen Jahren stand sein Name im Mittelpunkt einer musikalischen Streitfrage: der für die kirchlichen Aufführungen der Bachschen Kantaten wichtigen Frage, ob die Gemeinde die Choräle daselbst mitsingen oder dies dem Chor allein überlassen solle. Wustmann trat für die Beteiligung der Gemeinde ein.

— Die Königl. Oper in Dresden bereitet für die nächste Zeit folgende Neueinstudierungen und Erstaufführungen vor: Ende September „Oberon" von Karl Maria v. Weber, Anfang Oktober „Martha" von Flotow, sowie Mitte Oktober die Erstaufführung von „Der Ring des Polykrates" und „Violanta" von Korngold. Ende Oktober „Eugen Onegin" von Tschaikowsky, Anfang November die Neubearbeitung der „Ariadne auf Naxos" von R. Strauß, Ende November Erstaufführung von „Der Vagabund und die Prinzessin" von Boldini und „Rahab" von Freiherrn v. Frankenstein.

Eberstadt. Adelheid Wette, die Gattin des Schriftstellers Hermann Wette, ist in Eberstadt gestorben. Sie ist besonders durch köstliche Märchenspieldichtungen bekannt geworden, zu denen ihr Bruder Engelbert Humperdinck die Musik geschrieben hat. Der dem kindlichen Geiste angepaßte Text im Anschluß an alte Kinderreime und Gesänge, im Verein mit dem wundervollen musikalischen Gewand haben der Märchenoper Hänsel und Gretel Weltruhm gebracht. Sie schrieb außerdem noch die Märchenspiele Die sieben Geißlein und Froschkönig und gab 1903 ein deutsches Kinderliederbuch heraus. Adelheid Wette war 1858 in Siegburg geboren.

Eisenach. Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland hielt kürzlich unter dem Vorsitz von Geheimrat Flöring (Darmstadt) in Eisenach eine Kriegstagung ab, zu der zahlreiche Vertreter aus allen Landesteilen Deutschlands erschienen waren. Der Hauptgegenstand der Tagung war eine Besprechung über die Art, in welcher Form das Reformationsjubiläum des Jahres 1917 in würdiger Weise kirchlich begangen werden soll. Geheimer Konsistorialrat D. Smend (Münster), Superintendent D. Nelle (Hamm), Prof. Arnold Mendelssohn (Darmstadt) und Geheimrat D. Dr. Flöring (Darmstadt) hielten einleitende Vorträge, die übereinstimmend ausführten, daß diese Feier, die eine Jubiläumsfeier der ganzen Reformation sein muß, nicht auf einige Tage beschränkt sein darf, sondern daß sie sich durch alle Gottesdienste, durch alle musikalischen und alle Vereinsveranstaltungen des ganzen Jahres hinziehen muß, daß in erster Linie Luthers und aller Reformatoren Lieder in ihrer urwüchsigen Kraft wieder in der Gemeinde lebendig werden sollen, daß die Darbietungen der Chöre Beziehungen haben müssen auf die Reformationszeit und die Hauptgedanken der Reformation.

Eutin. Dem Organisten an der Stadt- und Schloßkirche in Eutin Musikdirektor Andreas Hofmeier wurde der Titel Professor verliehen. Hofmeier, geb. 1872 zu Lübeck, war Schüler des Konservatoriums in Leipzig, wo seine Hauptlehrer Jadassohn, Carl Reinecke und Paul Homeyer waren. 1895/96 war er Musiklehrer und Organist in Leipzig, 1896—1900 Konzertorganist am Deutschen Haus zu Brünn (Mähren), zugleich Lehrer an der dortigen Musikschule. 1900 kam er nach Eutin.

Karlsruhe. Das Großherzogl. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe versendet seinen diesjährigen Jahresbericht. Obgleich der Besuch der Anstalt durch erwachsene männliche Schüler durch den Krieg naturgemäß beeinflußt war, ist doch die Schülerzahl im zweiten Kriegsjahr nicht unbeträchtlich gewachsen. Die Anstalt war in dem letzten Schuljahre (1915/16) von 764 Zöglingen besucht (im Vorjahre 678). Im Laufe des Winters wurden im eigenen Konzertsaale 16 Schüleraufführungen veranstaltet, am Schluß des Schuljahres 11 öffentliche Prüfungskonzerte, darunter eines mit einem ausschließlich aus Schülerkompositionen bestehenden Programm. Dem Kuratorium ist an Stelle des verstorbenen Unterrichtsministers Dr. Böhm dessen Nachfolger, der Unterrichtsminister Dr. Hübsch, beigetreten. Ein Schüler der Anstalt, Herr Arthur Kusterer, erhielt auf Grund eingereichter Kompositionen das 2000 Mk. betragende Victor v. Scheffel-Stipendium. Von seiten der Protektorin des Großherzogl. Konservatoriums, der Großherzogin Luise von Baden, wurden begabten Schülern reiche Stipendien gewährt; von seiten der Direktion 35 Freistellen und 54 Schulgeldermäßigungen. Von der Stadt Karlsruhe erhält die Anstalt einen jährlichen Zuschuß von 6000 Mk. Der Großherzogin Luise-Stiftung (Pensions- und Krankenkasse der Lehrerinnen) wurden 1120 Mk. als Ertrag der öffentlichen Prüfungen und beträchtlicher Schenkungen überwiesen. Dem Lehrerkollegium ist Frau Gisela Staudigl-Koppmayer, Großherzogl. Badische Kammersängerin, als Lehrerin für Solo- und dramatischen Gesang beigetreten. Besonders interessante Programme mit Kompositionen

Das nächste Doppel-Heft erscheint am 14. Sept.; Inserate müssen spätestens Montag, den 11. Sept., eintreffen

von Reinhard Kaiser, G. B. Pergolesi, Chr. Gluck, Joh. Stamitz, Joh. Friedr. Fasch, Johann Mattheson und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts waren den musikgeschichtlichen Vorträgen des Herrn Hofrat Prof. Ordenstein eingefügt. Das neue Schuljahr beginnt am 15. September.

Kattowitz. Ein Weingartner-Fest findet am 21. und 22. Oktober in Kattowitz statt, und zwar unter Leitung des Künstlers, der sein Kriegswerk „Aus ernster Zeit" zur Aufführung bringt. Die Mitwirkung des verstärkten Breslauer Orchestervereins-Orchesters ist in Aussicht genommen.

Königsberg i. Pr. Der bekannte Konzertsänger Ludwig Heß ist als Lehrer dem Königsberger Konservatorium verpflichtet worden.

München. Das Keller-Steiningersche Theater- und Musikarchiv, das zurzeit in Charlottenburg untergebracht ist, wird zum Herbst nach München übersiedeln. Es besteht die Absicht, es der Klara-Ziegler-Stiftung anzugliedern.

Regensburg. Johann Sebastian Bach ist jetzt in die Regensburger Walhalla eingezogen. Am 12. Juli wurde dort seine Büste, geschaffen von Friedrich Behn (München), enthüllt. Sie hat zwischen der Büste des Arztes Boerhaave († 1738) und der des Marschalls Grafen Moritz von Sachsen († 1750) Platz gefunden, gemäß der Willensmeinung des Stifters der Regensburger Ruhmeshalle, Königs Ludwig I.

„Gleichheit besteht in Walhalla;
hebt doch der Tod jeden irdischen
Unterschied auf! Die Stelle in ihr
wird durch die Zeit des Eintritts
in die Ewigkeit bestimmt".

Warschau. Wagners „Parsifal", der bisher in Rußland auf Anordnung des Heiligen Synod verboten war, soll in der nächsten Spielzeit unter dem Schutz des deutschen Gouvernements zum erstenmal in Rußland, und zwar in polnischer Sprache in Warschau in Szene gehen.

Weimar. Botho Sigwarts Oper „Die Lieder des Euripides" wurde vom Hoftheater in Weimar zur Aufführung angenommen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 37

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 14. Sept. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Bachsche Kunst in Kirche, Haus und Schule

Neue Wege zu J. S. Bach

Von **H. Oehlerking** (Elberfeld)

II. (Schluß)

Zahlreiche Orgelwerke Bachs sind für Klavier übertragen, um größeren Kreisen Gelegenheit zu bieten, seine Orgelmusik kennen zu lernen. M. Reger und K. Straube haben sich dieser dankbaren Arbeit unterzogen, Orgel und Klavier durch wechselseitige Übertragungen zu bereichern. Bei Lauterbach und Kuhn erschienen die zweistimmigen Inventionen dreistimmig als „Schule des Triospiels". In der Edition Schuberth gab Aug. Stradal 68 Choralvorspiele zweihändig heraus. Durch E. Naumann erschienen bei Breitkopf & Härtel das 1., 2. und 4. brandenburgische Konzert (für Orchester) vierhändig. Ebenda wurden aus der reichen Zahl der Konzerte 10 in beliebiger Bearbeitung aufgenommen. Die Volksausgabe desselben Verlages zählt die für 1 Klavier bestimmten Konzerte in vierhändiger Fassung von Graf Waldersee auf: alles Schätze, die Kleinodien der Hausmusik bedeuten.[1])

Hausmusik im edelsten Sinne des Wortes finden Sänger und Spieler in den Kantaten. Niemand braucht mehr in der langen Reihe der 300 Kantaten auf die Suche zu gehen. Die neue Bachgesellschaft hat uns diese saure Mühe abgenommen. Im zuletzt genannten Verlag (Br. & H.) hat sie herausgegeben: ausgewählte Arien und Duette mit einem obligaten Instrument (Flöte, Oboe) und Klavier- oder Orgelbegleitung. Es gibt u. a.: Ein Heft mit zwölf Arien für Sopran und obligate Violine, Oboe, Oboe d'amore, Flöte, ein Heft mit zwölf Arien für Alt und dieselben Instrumente (eine Arie auch mit Trompete); ein Heft Duette für Sopran und Alt mit Violine oder Oboe; weitere Hefte für Tenor und Baß; anderes ist noch in Vorbereitung: Sologesänge mit zwei obligaten Instrumenten (zwei Violinen, zwei Oboen, zwei Englisch Hörnern; Violine und Oboe, Flöte und Cello, Oboe und Violine), Duette mit zwei obligaten Instrumenten. Wenn nicht in demselben Hause, so finden sich sicher in mehreren bekannten Familien Sänger und Spieler, die in der häuslichen Betätigung Bachscher Kantatenmusik ein reiches und dankbares Feld finden. Darum: singet und spielet Bach! Mit allem Nachdruck will ich zu guter Letzt auch noch auf die herrlichen Bach-Choräle als Klaviermusik und die Bachschen Lieder (Schemellisches Gesangbuch) aller Art (z. B. Arien aus den Passionen) hinweisen.

Wenn von der Hausmusik die Rede ist, muß in diesem Zusammenhange auch der Instrumente gedacht werden, die neuerdings sich steigernder Beliebtheit und Pflege erfreuen: Laute und Harmonium. In dem Brüsseler Verlag Fernand Lauwernys ist vor einigen Jahren eine bisher unbekannte Suite von S. Bach für Laute erschienen. Das Original dazu liegt in der königlichen Bibliothek zu Brüssel. Es ist die einzige Komposition, die S. Bach für Laute geschrieben hat. Das reizvolle Stück ist in leichter Klavierbearbeitung im selben Verlag erschienen.

Eigentliche Harmoniummusik hat Bach nicht geschrieben. Doch hat er manche Werke für Klavier verfaßt, welche sich zu klanglicher Wiedergabe auf dem Harmonium hervorragend eignen. So läßt sich z. B. die Gavotte der 3. englischen Suite mit dem durchklingenden Baßton (Orgelpunkt) wie ein Originalharmoniumstück vortragen. Zu denjenigen Klavierstücken, welche sich ohne Künstelei und Geschraubtheit und ohne wesentliche Änderungen des Notenbildes fürs Harmonium übertragen bearbeiten lassen, gehören namentlich die für die Polyphonie des getragenen Tones und mit crescendi und decrescendi versehenen Stücke. War zu Bachs Zeiten das Klavier immerhin doch ein dürftiges Instrument und läßt das moderne Instrument an Modulationsfähigkeit noch viel zu wünschen übrig, so ist das heutige Harmonium beider Systeme (Saug- und Druckluft) zum natürlichen Ausdruck des getragenen, sangbaren Tones und seelenvollen An- und Abschwellens wie geschaffen. Gleich der erwähnten Gavotte werden sich aus den Klaviersuiten noch manche andere Sachen vortrefflich wie Originalliteratur auf dem Harmonium spielen lassen. Dasselbe trifft für die Choräle zu, die zweifellos durch das kunstgerechte Harmoniumspiel viel eindringlicher zur Geltung und Wirkung als auf dem Klavier kommen. Auch manche weltliche Musik macht sich auf dem Harmonium, ein gutes Instrument und geschmackvollen Vortrag vorausgesetzt, nicht übel. Als Beispiel erwähne ich das Lied „Willst du dein Herz mir schenken" aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena, dessen Schönheit und Innigkeit jedes fühlende Herz ergreift. Auf einem guten expressiven Drucklufthamonium wird sich die „Aria di Postiglione" aus dem humoristischen

[1]) Wir verweisen außerdem auf die zahlreichen Bearbeitungen Bachscher Werke von August Stradal (Schuberth). F. B.

B dur-Capriccio, vor allem die Weisen des Posthornes mit einer passenden Solostimme, sehr hübsch darstellen lassen.

Wegen ihrer ungemein hohen technischen Schwierigkeit wird Bachs Geigenliteratur in der häuslichen Musikpflege wohl immer einen schweren Stand haben. Wo auf diese kostbaren Schätze aus technischen Gründen verzichtet werden muß, begnüge man sich mit Bearbeitungen für Violine und Klavier (Orgel, Harmonium), wie solche in gedruckten Sammlungen und Musikbeilagen mancher Musikzeitungen vorliegen: Sarabande aus 3. englischer Suite in der „Neuen Musikzeitung" (33, 1); Präludium E moll aus Wohltemperiertem Klavier, ebenda 35, 6; Scherzo aus der D dur-Invention (Kunstwart 24, 23, 25, 3); Meditation (Orgel X, 2) usw.

III.

Für die Jugend, die Schule ist gerade das Beste gut genug. Da nun S. Bachs Tonwerke zu den bedeutendsten Schöpfungen der gesamten Literatur gehören, erhebt sich die Frage, ob auch die Schuljugend Anteil an seiner Muse hat. Daß sie wie des Meisters Klaviermusik für die Jugend erzieherisch verwertbar ist, wurde an anderer Stelle ausführlich dargestellt. Es bleibt hier nur noch die Erörterung der Frage übrig, ob Bachs Chorwerke für einen Schulchor in Betracht kommen. Was den textlichen Inhalt betrifft, enthalten die Choräle, Motetten, Kantaten, Oratorien und Messen die an heilige Begeisterung grenzende Aussprache eines tief religiösen Gemütes und eignen sich für die Schuljugend ganz vorzüglich. Aus technischen Gründen wird aber vieles von dem Schulgesang ferngehalten werden müssen. Bachs Chorsatz stellt an die menschlichen Stimmen große Anforderungen hinsichtlich des Umfanges, der Ausdauer und Treffsicherheit, denen ein aus Jugendlichen bestehender und daher schonungs- und rücksichtsvoll zu behandelnder Schülerchor in den seltensten Fällen wird nachkommen können. Einigen dieser Schwierigkeiten kann man leicht hier und da ausweichen. Oft wird sich der Chor in eine bequemere Tonlage übertragen lassen, manchmal läßt sich ein zu tiefer Ton um 1 Oktave höher legen oder sonstwie eine leise Änderung des Satzes ermöglichen. Bedenklicher ist es, schwierige Chöre fest und sicher einzuüben: es geht so viel Zeit verloren, daß anderweitige Anforderungen, die der Lehrplan und Schulbetrieb stellen, unerfüllt bleiben. Nichtsdestoweniger ist der Schule reichliche Gelegenheit geboten, Bach zu üben und zu pflegen. Zur ersten Einführung dienen die vierstimmigen Choräle, wie sie in den Kantaten und Oratorien sehr häufig vorkommen. Eine praktische Zusammenstellung nach dem Kirchenjahr und treffliche Bearbeitung liefert F. Lubrich in den bei Schweers & Haake (Bremen) erschienenen 2 Heften „Bach-Choralist". Auch unsere besseren, neueren Schulgesangbücher bieten passende Auswahl von Bach-Chorälen; ich denke dabei an die herrlichen Choräle: Wenn ich einmal soll scheiden (Matthäuspassion); Vom Himmel hoch, da komm ich her (Weihnachtsoratorium); Ein feste Burg ist unser Gott (Reformationskantate); dieser letztere Chor muß außerordentlich straff und rhythmisch genau gesungen werden, wenn er nicht wirkungslos verhallen soll. Bei vielen Schulgelegenheiten ist der Vortrag eines Bach-Chores sehr am Platze. Zum Schulschluß vor den Ferien oder am Ende des Schuljahres: Bis hierher hat mich Gott gebracht; Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren; Wer nur den lieben Gott läßt walten. Zu Weihnachten: Vom Himmel hoch; Wie schön leuchtet der Morgenstern. Zum Totenfest oder zu einer Begräbnisfeier: Christus der ist mein Leben; Wenn wir in höchsten Nöten sein. Ein gut geleiteter Schulchor kann sich getrost an die leichteren Kantaten heranwagen. Hat der Meister gerade in der Kantate unvergleichlich Schönes und Mustergültiges geschaffen, so obliegt der Schule die Aufgabe, ihre Zöglinge über die religiösen und musikalischen Ideen S. Bachs zu belehren und durch Einstudierung dieser oder jener Kantate oder Teile derselben eine lebendige Anschauung von dieser Kunstgattung zu geben. Zu einem derartigen Versuch dürfte sich eine der Pfingstkantaten eignen, die aus 2 Chorälen besteht, zwischen die 2 Arien und 1 Rezitativ eingeflochten sind. Eine dieser Arien ist die bekannte, herrliche Sopranarie: „Mein gläubiges Herze frohlocke und scherze". Die Arien können von guten Sängern unter den Schülern, vielleicht in doppelter Besetzung, übernommen werden. Technische Schwierigkeiten der Chöre lassen sich durch Übertragung in bequemere Tonarten beseitigen. Die so eingeübte Kantate könnte das Programm einer Schüleraufführung sein, welche durch den Gesang eines Bach-Chorales eröffnet würde, und bei welcher ein anschaulicher Vortrag den Schülern Aufschluß über Bachs Leben und Wirken zu geben hätte.

Auch das Schemellische Gesangbuch lernen die Schüler kennen, indem sie mit am Klavier begleiteten Liedern wie „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du solange" — „Es ist vollbracht" in der Chorstunde bekannt gemacht werden. Daß viele Arien, Duette aus den Kantaten (in der Bearbeitung der Neuen Bachgesellschaft mit Begleitung von Klavier, Orgel und einem obligaten Instrument, bezw. mehreren — Geige, Flöte, Oboe, Trompete) unserer höheren Schuljugend im Unterricht dargeboten und bei Schulfeiern und -festlichkeiten vorgetragen werden können, wird kein Sachkundiger bezweifeln.

Soll das gewaltige Völkerringen auch der deutschen Musik eine neue, glorreiche Zukunft bringen, so muß die musikalische Losung heißen: Johann Sebastian Bach! Er ist die Uroffenbarung.



Johann Hinrich Fehrs und die Musik

Von A. N. Harzen-Müller

Der am 17. August in Itzehoe in Holstein 78 Jahre alt verstorbene niederdeutsche Klassiker Johann Hinrich Fehrs hat durch seine Dichtungen in Poesie und Prosa, hoch- und plattdeutsch, mehrfache Anregung gegeben zur Komponierung von Liedern und Klavierstücken; sie seien für etwaige Fehrs-Gedenkfeiern hier angegeben:

I. Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung:

1. „Sieben holsteinische Lieder", im Volkston komponiert von Anna Elisabeth Fehrs in Itzehoe, Plattdeutsch: Hans en Trina II., III. u. IV. Lengen (Sehnen). Verlaten. Hochdeutsch: Der Wanderer. Müde. 1911, Verlag von H. Lühr & Dircks in Garding; Mk. 2,50.

2. „De Heiloh", komponiert von Georg Sauer in Bremerhaven. 1913, Verlag von F. W. Haake in Bremen; Mk. 1,—.

3. „Kukuk und Kiwitt", komponiert von Wilhelm Bade Opus 36, nur die Singstimme, im „Plattdütsch Leederbok", Berlin 1902, 5. Aufl. und im Plattdeutschen Liederbuch „Nu lat uns singen!". I. Teil, Kiel 1912.

4. „De Haidblom" und „Harvst", komponiert von Anna Elisabeth Fehrs, nur die Singstimme, im Plattdeutschen Liederbuch „Nu lat uns singen!". II. Teil, Kiel 1912.

II. Für Männerchor:

Karl Häßler Opus 60 III: Dun „Min Moder stoppt Bettüch". 1902, Verlag von Festenberg-Pakisch & Co. in Hamburg.

III. Für gemischten Chor, vierstimmig a cappella:

Oswald Stamm in Weißenfels a. S., Opus 18, drei plattdeutsche Gedichte „Lengen", „Maigrön", „De Haideblom". 1908, Verlag von R. Schirdewahn in Weißenfels a. S.

IV. Kompositionen für Klavier, nach Fehrsschen Dichtungen von Walter Niemann:

1. „Thema und Variationen" über ein eigenes Thema nach Fehrs' holsteinschem Epos „Krieg und Hütte"; Motto nach dem Anfang der Dichtung:

„Ich seh dich noch, du Hüttlein in der Nacht,
Als Schmerz und Freude heftig drinnen wogen" usw.

Schleswig-Holstein. Weihnacht in der Hütte und Trauer um den gefallenen Andres. 1911, Verlag F. E. C. Leuckart in Leipzig; neue, revidierte Auflage im Stich.

Dieses Werk haben die Bonner Pianistin Frau Elly Ney van Hoogstraaten in ihren Konzerten, u. a. im April 1912 auch in Berlin, und der Leipziger Pianist Georg Zscherneck in vielen Großstädten gespielt.

2. Melodrama mit Klavier „Im Wetter" nach Fehrs' gleichnamigem Epos aus der Epensammlung „In der Wurfschaufel" Nr. 3. 1913, Verlag C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig.

Dieses Melodrama ist namentlich durch Bruno Tuerschmann (Vortrag) im Verein mit Professor Joseph Pembaur in Leipzig 1913 und mit Kgl. Musikdirektor Wilhelm Rinkens in Eisenach bekannt geworden.

3. „Fürs Haus", acht lyrische Stücke für Klavier nach Worten aus Fehrs' Gedichtsammlungen „Zwischen Hecken und Halmen", Opus 34. 1916, Verlag F. E. C. Leuckart in Leipzig.



Neue Bücher

Besprochen von Dr. **Max Unger**

Es ist nachgerade ein gewisses Vorrecht musikwissenschaftlicher Doktoranden geworden, sich die Schilderung des Lebens oder der Werke eines einzelnen alten Künstlers zur Aufgabe zu machen. Meist handelt es sich dabei um einen Neben- oder Gefolgsmann unserer großen Meister; denn diese selbst haben meist schon längst ihren Beschreiber gefunden, oder die Aufgabe wäre, wenn ein auf der Höhe der Zeit stehendes Werk noch aussteht, zu schwierig für einen jungen Wissenschaftler, um sie ganz zu erschöpfen. Daß die Anwärter auf den Doktorgrad von der Darstellung ganzer musikalischen Zeitströmungen oder Formengattungen etwas abgekommen zu sein scheinen, erscheint mir auch ganz in der Ordnung, da bei solchen umfassenden Aufgaben die Gefahr, von ihrer Schwere erdrückt zu werden oder auf Irrwege zu geraten, viel größer ist. Von Einzeldarstellungen einst wohlbekannter Musiker liegen mir heute drei vor: über Christoph Graupner, Giovanni Alberto Ristori und Ferdinand Ries.

Dem ersten hat Friedrich Noack seine Forschungen gewidmet, aber er hat seine Aufgabe, wie der Titel seiner Arbeit zeigt, etwas begrenzt: Christoph Graupners Kirchenmusiken, ein Beitrag zur Geschichte der Musik am landgräflichen Hofe zu Darmstadt (Leipzig, 1916, Breitkopf & Härtel). Graupner (1687—1760, 1709 bis zu seinem Tode Hofkapellmeister in Darmstadt) könnte bei oberflächlicher Schätzung an der Hand seiner über 1400 Kirchenmusiken als bloßer Vielschreiber angesehen werden. Daß wieder unter Spreu (die auf die Gewohnheitspflicht des Kirchenkapellmeisters zurückzuführen ist, fast jeden Sonntag eine Kantate zu schreiben) auch vollwertiger Weizen zu finden ist, weist Noack in seiner fleißigen Arbeit überzeugend nach. Wir lassen uns, ohne daß uns die Nachdrüfung, mangels Einsicht in die handschriftlichen Werke möglich ist, gern von dem Berichterstatter, der auf die wichtigsten näher eingeht, überzeugen, zumal da die Darstellung einen sehr sachlichen und kritischen Eindruck macht. Im Wesen des Gegenstandes, an der Fülle der zu besprechenden Kirchenmusiken, nicht an dem Beschreiber selbst liegt es, daß die genauere Einsicht in das Buch etwas ermüdet.

Über Giovanni Alberto Ristori (ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert; Leipzig 1916, Breitkopf & Härtel) hat Dr. Curt Rudolf Mengelberg geschrieben. Die zahl-, zum Teil umfangreichen Notenbeispiele gestatten es hier, das Urteil über den Tonsetzer (geb. 1792 in Bologna; von 1717 bis zu seinem Tode 1753 zum größten Teile in Dresden neben dem ihn verdunkelnden J. Ad. Hasse als Bühnen- und Kirchentondichter und Kapellmeister wirkend) nachzuprüfen und für richtig zu befinden: „Er verbindet aufs glücklichste die ursprüngliche leichte Art der Neapolitaner mit der streng-kontrapunktischen Richtung, wie sie sich nach altrömischen und oberitalienischen Überlieferungen um und nach 1700 in Wien und in den Werken der sogenannten Wiener Schule ausgebildet hatte" (S. 138). Das recht anschaulich geschriebene Buch beschäftigt sich übrigens mit allen Seiten des Ristorischen Schaffens, das sich hauptsächlich auf Opern, Intermezzi für die Bühne, Kantaten, Oratorien, Messen, Motetten und sonstige Kirchenmusiken sowie — in geringerem Umfange — Instrumentalmusik erstreckt; einleitungsweise ist das Wenige, was über das Leben des Musikers erhalten geblieben ist, zusammengetragen, und den Schluß bildet ein übersichtliches Verzeichnis der Werke.

In die Umgebung Beethovens führt uns eine vorläufig nur als Dissertation gedruckte Arbeit über Ferdinand Ries' Jugendentwicklung, wofür Ludwig Ueberfeldt als Verfasser zeichnet. Einige Kapitel der Arbeit sind hier erst nur auszugsweise geboten, vollständig die wichtigsten: im ersten Abschnitt das zweite (Bonner Jugendjahre), dritte (Lehrjahre bei Beethoven), vierte (Reise nach Paris und zweiter Aufenthalt in Wien), im zweiten dasjenige, welches sich mit dem von Ries am liebsten gepflegten Gebiet, dem der Werke für das Klavier allein beschäftigt. Es ist anziehend, sich hineinzudenken in Leben und Werke des „einzigen Schülers Beethovens", so genannt mit Recht in Gedanken daran, daß er der einzige war, der, von den Kinderjahren abgesehen, dem Meister seine ganze Ausbildung verdankte. Die Arbeit bestätigt das herkömmliche Urteil über Ries, den liebenswürdigen Menschen, tüchtigen Künstler und den Tonsetzer, der in Nachfolge Mozarts, Clementis und Beethovens schafft, ganz besonders des letzten, von dessen Frühstil er außerordentlich befangen ist. Nebenbei sei auf die Rüge hingewiesen, die die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung dem Tonsetzer erteilte, als sie dessen erstes Werk, zwei Klaviersonaten, anzeigte. Die an Beethoven gerichtete Widmung war französisch gehalten. Die deshalb von der berühmten Zeitung erteilte Rüge (IX S. 362ff.) ist auch heute noch, wo man zwar kaum mehr welsche Widmungen, aber noch allerhand Fremdtümeleien auf den Titelblättern und zwischen den Noten findet, recht lehrreich. Hier kann leider nur ein kleiner Teil wiedergegeben werden: „Herr Ries setzt seinem Werke eine ziemlich lange Dedikation an seinen Lehrer vor, und zeigt auch darin recht löbliche Gesinnungen und auch eine nicht gemeine Bildung. Ist es ihm denn bei diesen Gesinnungen und dieser Bildung nicht wenigstens wunderlich vorgekommen, daß er, der deutsche Komponist, in Deutschland, an Beethoven, den deutschen Komponisten, in Deutschland, in einem Werke für Deutsche ... französisch schrieb? Der französische Komponist in Frankreich, der ein Werk für Franzosen, einem französischen Komponisten in Frankreich, mit einer deutschen Dedikation übergäbe, würde sicher überall laut ausgelacht ..." Uns Heutigen allen, die heutigen Fremdwörtler mit eingeschlossen, kommt gewiß die damals übliche französische Bewidmung ganz albern vor; ist aber die auch noch heute weitverbreitete Französelei auf den Musiktiteln etwas viel anderes?

Noch muß auch in diesen Blättern kurz auf eine schwerwiegende Gesamtdarstellung der Musikgeschichte hingewiesen werden:

Arrey von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts“, das, nach und nach von der Forschung überholt, zum musikgeschichtlichen Hausbuch des bloßen Musikfreundes oder höchstens des Musikschülers geworden war, ist kurze Zeit vor Ausbruch des Krieges in dritter Auflage und von Grund aus umgekrempelter Bearbeitung bei Breitkopf & Härtel in Leipzig neu erschienen. Als Herausgeber zeichnet einer der ersten unserer jüngeren Musikgelehrten, Arnold Schering, der uns wegen seiner vielverzweigten musikwissenschaftlichen Tätigkeit, die bisher schon die gegensätzlichsten Gebiete (wie die Frührenaissance, das Instrumentalkonzert, das Oratorium, die Musikästhetik u. a.) bebaut hat, gerade der rechte Mann dünken muß. Nicht bloß äußerlich hat daher das Werk — aus einem Buche mittleren Umfangs ist ein ansehnlicher Wälzer geworden — ein ganz anderes Aussehen erhalten, sondern ist auch im Texte vielfach gar nicht mehr wiederzuerkennen. Bei aller kritischen Arbeit aber ist dem Bearbeiter keineswegs der Blick für etwas, was allein dem Buche seine Freunde erhalten kann, verloren gegangen: die Gemeinverständlichkeit, der sich eine fesselnde Darstellungsweise zugesellt. So vereinigt das Werk in seiner jetzigen Form zwei gerade in unserer Musikliteratur selten genug gemeinsam anzutreffende Eigenschaften: die kritische, vielfach persönlich kritische Darstellung, die auch den Sonderforscher zur näheren Beschäftigung damit reizt, und die Volkstümlichkeit der Ausdrucksmittel.

Ein anregendes Büchlein über einen der wichtigsten und doch meist stark vernachlässigten Abschnitte der Harmonielehre hat der bekannte Tonsetzer Dr. Richard Stöhr in seiner praktischen Modulationslehre (Leipzig 1915, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung) geschrieben. Klar und anschaulich eröffnet es, zwar nach dem altherkömmlichen Tonstufenverfahren, am ermunternden Beispiel — im Anhang auch an dem der großen Tonmeister selbst — die Wege in der überlieferten dreifachen (diatonischen, chromatischen und unharmonischen) Weise. Eine alle modernen Fragen erschöpfende und in jeder Richtung unfehlbare praktische Modulationslehre steht zurzeit noch aus. Auch Stöhrs Werkchen vertritt sie noch nicht. Doch wird sie den Schülern sogar neben einem guten Lehrbuche wertvolle Dienste zur Erhellung des schwierigen Gebietes leisten können.

Eine andere theoretische Arbeit von Wert hat P. Gregor Molitor geliefert mit seinem Buche: „Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien“, Lehrbuch zum Gebrauche an Konservatorien, Seminarien und kirchenmusikalischen Schulen sowie zum Selbstunterrichte (geh. 3 Mk. geb. 4 Mk., Leipzig, Breitkopf & Härtel). Sie ist für Orgelspieler und solche, die es werden wollen, vor allem deshalb sehr brauchbar, weil sie sich mit praktischem Sinn, klar und eingehend mit dem Wichtigsten, der Harmonisierung und Transposition der gregorianischen Melodien beschäftigt (im ersten Teile: die diatonische Choralbegleitung). Der zweite Teil erörtert die „rhythmische Choralbegleitung“, d. h. er legt hier den Wert der Untersuchung besonders auf die rhythmischen Erscheinungen, die Gesangsakzente und die Neumenformen, welche durch eine „rhythmische Begleitung“ ebenfalls zum Ausdruck gebracht werden sollen. In einzelnen dieser Kapitel, wie beispielsweise dem 15., betitelt „Wahl der Harmonie“ (s. hier die eingehenden, auch nicht überall zu unterschreibenden Erklärungen über Quintenparallelen), scheint er mir zu wenig beim Lernenden vorauszusetzen und wird er mir zu weitläufig. Das ist aber nur von nebensächlicher Bedeutung. Das Büchlein möge nicht nur katholischen sondern auch protestantischen Orgelspielern empfohlen werden; denn auch für diese gehört die genaue Kenntnis der Kirchentonarten zum eisernen Bestande.

Auf dem Grenzgebiet von Dichtung und Musik baut Dr. Hugo Holle in seinem vom Wunderhornverlag (München 1914) in recht ansprechendem Gewande verlegten Büchlein „Goethes Lyrik in Weisen deutscher Tonsetzer bis zur Gegenwart“. Sein Hauptwert beruht in der fleißigen Zusammen- und Gegenüberstellung der wichtigsten Vertonungen der Lieder, von denen übrigens nur die bekanntesten (König in Thule, Das Heidenröslein, An den Mond, Mignon und Erlkönig) berücksichtigt sind. Die Bewertung der einzelnen ist nicht gerade tief zu nennen, aber zum mindesten anschaulich und anregend. Nur kurz möchte ich auf sein Urteil über die Zeltersche Fassung des Königs in Thule zu sprechen kommen: Rein musikalisch muß ich seiner hohen Meinung darüber volles Recht zugestehen. Daß ihm aber Goethes Einwand, es sei für einen mit hinreichender Grundgewalt der Baßstimme begabten Skalden, nicht für ein mildes Naturkind wie Gretchen gesetzt, nicht ohne weiteres eingehen will, ist mir nicht recht verständlich; denn vom rein gedanklichen Standpunkte aus, von dem aus Goethes Bewertung der Musik immer betrachtet werden will, hat der Dichter auch heute noch, oder vielmehr gerade heute recht: dürfte ein Tondichter noch heute, ohne den Einspruch eines feinfühligen Musikers herauszufordern, eine so zart gedachte Dichtung so schwerblütig, ohne die geringste Rücksicht auf ihre Bestimmung, musikalisch nachbilden? Nein, Goethes Beurteilung erscheint mir geradezu bewundernswert.

Musikbriefe

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Aus Anlaß des Jahrestages des Kriegsbeginnes veranstaltete die hiesige Ortsgruppe des Deutschen Wehrvereins am 4. August im Stadtmissionshaussaal eine vorwiegend musikalische Weihefeier. Der Königsberger Lazarettchor sang eine Motette von F. Stein „Wer unter dem Schutz des Herrn sitzet“ und die Choralmotette über „Lobe den Herrn“ von F. Palme. Der Sopran singt beherrschend die bekannte Melodie, setzt aber stets einige Takte später ein, macht zwischen den einzelnen Sätzen mehrtaktige Pausen, so daß das zugrundeliegende, selbständig einherschreitende, sehr interessante Harmoniengewebe stellenweise, gegensätzlich, bloßgelegt hervortritt. Als Neuheit oder gar Uraufführung sang der Chor „Bekenntnis“ von seinem Vorsitzenden V. Hülsen, Dichtung vom Komponisten. Der Text bewegt sich in allgemein religiösen Gedanken des Seins in der Weihe zu Gott, ohne konfessionell-christliche Dogmatik. Der Komponist scheint ein gelehriger, gut hörender, phantasiebegabter, das Große und Edle anstrebender Laie zu sein. In kleinem Rahmen bemüht er sich, die Schwingen des Pathos weit auszuspannen. Warmherzige Würde erstrebt er auch durch zu polyphonem Ensemble sich steigernde Soli, so daß der Hymnus sich zur Apotheose ausgestaltet. Allerdings hatte der Organist E. Beyer das Werk für gemischten Chor usw. eingerichtet und die Begleitung eigenhändig übernommen, gewiß nach des Komponisten Absichten und Wünschen. Ein wiederholtes Hören würde das Opus dem Verständnis und der Würdigung näher bringen. Ferner sang der Chor vier Volkslieder für gemischten Chor. Seit Monaten hatte ich den Lazarettchor nicht gehört; schon früher leistete er Achtungsvolles. Inzwischen hat er sich vorteilhaft entwickelt an Zahl und Leistung. Angenehm aufgefallen sind seine „grundlegenden“ Bässe. Der Dirigent Johannes Läßmann studiert ein und dirigiert mit großem fachmännischen Verständnis und Geschmack; er hält sehr auf richtige Atmung, Aussprache, Dyna-

mik und Charakteristik. Solist des Abends war der Königl. Hof- und Domsänger Georg Funk (Berlin). Im Konzertsaal klang sein schöner tonvoller Tenor wuchtiger, markanter als seinerzeit im Dom. Trotz einer kleinen Indisposition, die nur zweimal den Ton etwas splitterte, war die Tongebung wie mit Stahl in Marmor gemeißelt. Der Vortrag auch diesmal intelligent und warmherzig ohne Übertreibung. Herr F. sang das sinnreiche „Gebet für den Kaiser" in Hildachs vornehmer, würde- und weihevoller Komposition und zwei Stücke des jungen Berliner Komponisten Eberhard Wenzel „Reiters Gedanken" und „Reiterlied", eigenartige, lebendigfrische Kompositionen. Herr F. erntete reichen Beifall. Die Klavierbegleitung der Soli usw. führte der bereits genannte Organist Beyer mit der bei ihm gewohnten, verständnisvollen Anpassung aus. Herr Gildemeister vom Neuen Schauspielhause zog die Hörer in den Bann seiner hervorragenden, packenden Vortragskunst durch zweimal je drei zeitgemäße, vaterländische Gedichte, von denen eins, „Für uns", einen leider ungenannten Obertertianer zum Autor hat, während „Rückkehr aus dem Kriege" das kerngesunde, blondhaarige, blauäugige Musenkind eines rheinischen Kesselschmiedes, Heinr. Lersch, ist — eigentlich mehr Goldschmied, jedenfalls kein gewöhnlicher Reimschmied. — Die Ansprache des Konsistorialrats Richter wich absichtlich vom üblichen Ton der Festreden ab. Das klang kernig, männlich, handfest, urdeutsch, wahr und ehrlich, ohne lobhudelnde, patriotische Selbstbeweihräucherung. Konnte doch der Redner zum Teil aus persönlicher, nüchterner Erfahrung als berittener Feldgeistlicher von der Front aus dem Feindesland her erzählen.

Das von der Berliner Konzert- und Oratoriensängerin Anna v. Pilgrim am 25. August veranstaltete Kriegswohltätigkeitskonzert füllte die Domkirche wohl bis auf den letzten Platz. Das war eine förmliche Völkerwanderung — dank einer gründlichen, systematischen Privattätigkeit zum direkten Absatz der Eintrittskarten. Der Organist der Berliner Königl. Garnisonkirche Otto Priebe spielte eingangs Seb. Bachs Hmoll-Präludium — vielleicht etwas dynamisch-zurückhaltend im Registrieren; um so mehr ließ er sich später gehen, besonders stellenweise im Begleiten der Soli. Wirkungsverständnisvolle Registrierkunst entwickelte er in Seb. Bachs Adagio aus der Cdur-Toccata, wo er mehrmals strukturgemäß Flöte und Gambe kontrastierend gebrauchte. Auch das Grave und Adagio aus Mendelssohns Cmoll-Sonate brachte er zu schöner Geltung. In einer Choralfantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" — Choralspiel, Intermezzo, Fuge — zeigte sich Pr. als formbeherrschender Komponist und — noch mehr, als schon vorher — hervorragender Organist. Die Veranstalterin, Anna v. Pilgrim, war ehedem Violinistin, Joachim-Schülerin; sie wandte sich später dem Gesang zu. Ihr Sopran ist gesund, wohl- und in der Mittel- und hohen Lage volltönig, die Technik recht achtungswert, der Vortrag durchdacht und empfunden. Wenn sich die Dame einmal im Konzertsaal hören ließe, könnte man zu einem abschließenden Urteil kommen. Hofopernsänger Rich. Kube (Berlin) läßt seinen individuell ausgeprägten, hellfarbigen, lyrisch-angehauchten Tenor vibrieren, forciert besonders in der Höhe und intoniert oft genug unklar. Der Vortrag ist temperamentvoll, warm gestaltend. Herr K. sang Gebet aus Wagners „Rienzi", wobei die begleitende Orgel die unerreichbare Aufgabe hatte, das orchestrale Kolorit zu ersetzen — zum Schaden der Charakteristik. Nächst dem schlichten, geistlichen Lied aus Kienzls „Der Evangelimann" (Ev. Matth. 5, 10—12) „Selig sind, die Verfolgung leiden" usw. sang Herr K. „Kriegers Erntelied" von Ihno v. Freeden (Text von E. L. Schellenberg) und „Ostern" von Hugo Kaun (Text von G. P. S. Cabanis), bei denen die Dichter vielleicht besser abschnitten als die Komponisten. Der einheimische Konzertmeister Carl Becker (Violine) spielte mit edler, vornehmer Wärme Un poco adagio von Mozart und Adagio von Viotti mit einer kurzen Kadenz, die allerdings mehr im Konzertsaal als in der Kirche sich heimisch fühlt. Dieser „Lokalton" schimmerte in der Vortragsfolge hier und da leise durch, da man im Kriegswohltätigkeitskonzert doch „jedem etwas" bringen wollte und bei solch außergewöhnlichem Zulauf von Hörern verschiedenster Art „die Geschmäcker" erst recht „verschieden" sind.

Aus Salzburg

Von Th. Bolte

Für 1916 lud das Mozarteum zu einer viertägigen Kammermusikveranstaltung der Wiener Quartettgesellschaft Fitzner ein, die, unterbrochen durch andere künstlerische und touristische Erlebnisse, sich zu einem dreiwöchigen Musikfest gestaltete.

Das neuerbaute Mozarthaus, das die Musikschule, Konzertsäle und Sammlungen umfaßt, sollte 1914 im Rahmen eines großzügigen Musikfestes feierlich geweiht werden; jedoch die Dissonanz der Kriegsfanfaren zerstörte leider das großzügige Programm. Doch sollte die Musik als Trösterin in schweren Zeiten der ihr geweihten Stätte nicht ferne bleiben. Kirchliche Weihe wurde den Räumen zuteil. Aus den Tönen, die seitdem in zahlreichen sinfonischen und andern Aufführungen erklangen, floß zweifacher Trost für die Anwesenden und durch namhafte Zuwendungen für alle durch den Krieg in Mitleidenschaft Gezogenen.

Der Schauplatz ist das Gebäude des Mozarthauses (geteilt in Konzerthaus und Musikschule, dazwischen die hineingebaute Villa Lasser), das kein Kunstfreund, den sein Weg nach Salzburg führt, zu besuchen versäumt. Die innere kostbare Ausstattung und Anordnung gemahnt an die ungarische Musikakademie. Dort ist jedoch orientalische Pracht, hier Biedermeierstil (durch Münchener Meister). Dahinter die „Bastion" zum Mirabellgarten gehörend, die bei den sommerlichen Konzerten in den Pausen zu Erholung einladet. Den Giebel der Schule zieren vier allegorische Bildwerke: Allegro, Menuetto, Marcia und Adagio von Karl Killer. An der Fassade zwei musikalische Reliefs von H. Reppel. Zu beiden Seiten der Arkaden schmücken in den Nischen die Musica sacra profana von G. Romer die äußere Ausstattung. Überraschend wirkt Mozart als Appollo (in Bronze) in dem Hausflur. In den Wandelgängen fehlen nicht Bildwerke und Bildnisse von berühmten Musikern und dem Mozartkultus nahestehenden Persönlichkeiten (Stifter und Gründer) und in der stilvollen Bibliothek diejenigen der Klassiker. Der große Saal umfaßt ca. 1000 Sitze mit Emporen und Logen (darunter leider die in Österreich üblichen Stehplätze) und hat an der Front eine viermanualige Orgel mit 60 klingenden Stimmen[1]) von O. Rieger-Jägerndorf, während der kleinere sogen. „Wiener Saal" 300 Sitze enthält mit einer Orgel derselben Firma mit 25 klingenden Stimmen und einem Deckenrelief „Phöbus als Apollo" von Jos. Wackerle. Selbst der Erfrischungsraum enthält ein Deckengemälde nach Mozartschen Opernmotiven von R. Engel. Nächst den bequemen luftigen Lehrsälen des Mozarteums sind noch der geräumige Probesaal sowie der Sitzungssaal zu erwähnen, die wie die geschmackvollen Amtsräume künstlerischen Schmuckes nicht entbehren.

In der Wiedergabe der hervorragendsten Werke der klassischen Kammermusikliteratur, zu der wir auch Brahms und Bruckner zählen, teilten sich Konzertmeister Rudolf Fitzner, Max Weißgerber, Jaroslav Czerni und Anton Walter. Die künstlerischen Leistungen der Gesellschaft stehen derjenigen des Rosé-Quartetts nicht nach. Besonders weihevoll wurde Mozarts Dmoll-Quartett (Köchel 42) zu Gehör gebracht. Das Werk, voll göttlicher Inspiration, wirkte besonders im Andante mit seinen Orgelklängen wahrhaft erbauend. Ebensowenig verfehlte (am 2. Abend) sein selten gespieltes Divertimento für Streichtrio seine Wirkung, besonders in seinem

[1]) Welche durch Organist Franz Sauer den täglichen Besuchern vorgeführt wird.

volkstümlichen Menuetto (As dur) im Ländlerstil. Dem Streichquartett folgte dasjenige Schumanns in A dur mit seinem neckischen Assai agitato, worauf Brahms' Klarinettenquintett H moll unter verdienstvoller Mitwirkung des Wiener Hofmusikers Franz Behrends den etwas schwachbesuchten Abend beschloß. Die Verdunkelung des für intimes Genießen zu großen Saales erhöhte die Stimmung. Den Höhepunkt bildete Brahms' Klavierquartett G moll, wobei Ferdinand Löwe am Flügel der Löwe des Abends war. In dem feurigen Zingarese riß er einfach Zuhörer und Mitwirkende mit. Durch diese Leistung wurde das darauffolgende Streichquartett F moll Op. 95 von Beethoven trotz seiner Höhe und seines Tiefganges fast verdunkelt.

In der Zwischenzeit hörten wir durch den tüchtigen, der Wiener Schule entstammenden Geiger Romeo Grafen Colloredo (geb. 1862) die G dur-Sonate (in zwei Sätzen) von Mozart bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung. Seine Spezialität bildet besonders sein stilvoller Vortrag von Burmesters Übertragungen alter Meister, worunter das erwähnte Menuett aus dem Streichtrio am besten gefiel. Erwähnt sei die Verwandtschaft des Grafen mit dem gleichnamigen Fürst-Erzbischof, dem Brotherrn Mozarts.

Mozart und Wagner, zwei heterogene Meister! Im Mozarteumsaal kam trotz des Protestes älterer Mozart-Verehrer am 12. August Wagner zu Wort. Ob aber Wagner zu einer Konzertaufführung des ganzen ersten Aufzuges der Walküre seine Zustimmung gegeben hätte, bleibe dahingestellt. Sie kam übrigens im hellerleuchteten Saal (leider ohne Textbuch) unter Leitung von Hans Knauer (Breslau) durch ein verstärktes, wohlgeschultes Militärorchester anstandslos heraus. Die Soli waren in den besten Händen von Frau Johanna v. Paumgarten (Sieglinde), Prof. Adam Ludwig (Hunding) und August Globerger (Siegmund). Letzterer glänzte auch mit der Arie aus dem Holländer, während Frau v. Paumgarten die Arie der Fiordiligi aus „Cosi fan tutte" mit dramatischem Schwung wiedergab. Eingeleitet wurde der Abend mit der besonders gelungenen Wiedergabe der Zauberflöten-Ouvertüre.

Am 15. August fand eine kirchliche Aufführung der Krönungsmesse von Mozart im Dom statt. Gerade am Orte seiner Bestimmung [1]) sollte man eine Wiedergabe des herrlichen Kirchenwerkes nach Mozarts Tradition erwarten. Handelt es sich doch nicht um eine Konzertaufführung, die ebensowenig wie Wagners Opernfragmente auf das Podium gehört. Jedenfalls war es hochverdienstlich, den Festgästen Mozarts sonnigste Schöpfung durch die Kräfte des Dommusikervereins zu bieten unter Leitung des, selbst schöpferisch begabten, Chordirektors Hermann Spieß. Solistin war Frl. Mizzi Keldorfer. Strahlend erklang ihr Sopran im Agnus Dei. Ebenso die unvergängliche Schönheit des Mittelsatzes im Credo. Eine konzertreife künstlerische Durchführung erfordert jedoch größere Vorbereitung, als dem Domchor zur Verfügung stand. An derselben Stelle gelangte am 18. August (Kaisers Geburtstag) Rheinbergers Messe in C dur Op. 169 zur wiederholten Aufführung. Auf das schöne kontrapunktische Werk näher einzugehen, muß sich Referent, da am Violapult als Gast mitwirkend, versagen.

Bei dem dritten Quartettabend litt die gewohnte Reinheit der Töne und Spielfreudigkeit teils an dem Mangel italienischer Saiten, teils durch die hohe Temperatur im Saale. Dies konnte jedoch dem herrlichen Streichquintett F dur von Bruckner keinen Eintrag tun, zu dessen Aufführung sich noch Raimund Pirschl am 2. Violapult gesellte. Bruckner schrieb sein einziges Kammermusikwerk 1879 und widmete es Max Emanuel von Bayern. Nächst Schuberts einzigem Streichquintett, das den Zyklus beschloß, vermag kein einziges Werk den Klangzauber des Adagios und die Lebensfrische des Scherzos von Bruckner zu überbieten. Das Klavierquartett von Mozart in G moll, bei welchem Burmester aus Berlin am Flügel saß, litt an mangelndem Rhythmus, da der Virtuose hier den Kammermusiker überbot. Jedoch im Serenadenquartett waren die Ausführenden wieder in ihrem Element, an der Spitze Fitzner, die Melodien entzückend spielend.

Im Schlußkonzert erklang das herrliche und unverwüstliche Organ von Lilly Lehmann, die noch einen sommerlichen Meisterkursus abhält, in der Arie aus Glucks Alkeste „Ihr Götter ew'ger Nacht" mit hochdramatischem Vortrag in dem festlich erleuchteten und überfüllten Saal. Das erwähnte Streichquintett C dur Op. 163 von Schubert beschloß in göttlicher Länge den am besten besuchten Abend mit Frl. E. Bokmayer am zweiten Violoncello.

An rechter Stelle stand Mozarts melodievolles Klarinettenquintett mit dem bewährten Salzburger Meister Eduard Hausner, während den Abend Haydns Kaiserquartett eröffnete. Es waren Tage und Stunden ungetrübten, unvergeßlichen Kunstgenusses.

---

[1]) Bis 1887 war die Mitwirkung der Frauenstimmen ausgeschlossen. In der Peterkirche werden sie noch heute durch Knabenstimmen ersetzt.

Rundschau

Oper

Berlin Das Königl. Opernhaus begann Mitte August seine Vorstellungen mit Fledermaus, Carmen, Afrikanerin, Mignon und Rigoletto. Darin spricht sich nicht gerade ein nationaler Charakter aus, ähnlich wie in der benachbarten Nationalgalerie, wo deutsche Meister magaziniert werden, damit für moderne Franzosen, die mit ungeheuren Summen erworben wurden, Platz werde. Dagegen hatte das Charlottenburger Deutsche Opernhaus, das Ende des Monats mit der neuen Saison einsetzte, Wagners Meistersinger als Anfangsvorstellung. Der Spielplan verheißt hier eine Darstellung der Entwicklung der deutschen Oper von Mozarts Entführung bis zu Wagners Fliegendem Holländer. Daneben sollen Götz' Bezähmte Widerspenstige, Herolds romantische Oper Zampa und Adams Postillon in den Spielbestand aufgenommen, an Neuheiten aber d'Alberts Tote Augen, Straußens Feuersnot, Brandt-Buys' Schneider von Schönau und Waghalters, des einen Kapellmeisters des Opernhauses, Musikdrama Jugend gegeben werden. Letzteres ist nach dem bekannten Stücke von Halbe komponiert. Wahrlich, hier liegt man nicht auf der Bärenhaut und zehrt vom wohlverdienten Ruhme! Die neue Saison hat den alten Künstlerstamm behalten. Neu hinzu kamen: Mafalda Salvatini, Berta Kirchhoff-Gardini, Mizzi Fink, Lotte Stein, Minna Jovelli, Paula Weber, Jaro Dvorsky, Harry Steier, Franz Reisinger, Julius vom Scheidt, Hermann Wucherpfennig, Willi Boel und Hans Thierfelder. Davon traf man bereits mehrere in Thomas' Oper Mignon, die hier nun ebenfalls, und zwar noch in der Zwischensaison in den Spielbestand eingereiht wurde. Die erste Aufführung verlief glänzend. Hans Thierfelder brachte die Musik, Felix Lagenpusch die Szene zu außerordentlicher Wirkung. Sehr schön klang das Orchester, das den ganzen Wohllaut dieser so meisterhaft instrumentierten Musik zur Geltung kommen ließ und darin auch seine Solospieler (Violine, Violoncell, Harfe, Horn, Klarinette usw.) ins beste Licht setzte. Die Besetzung der Hauptrollen krankte etwas an der Titelpartie. Vollkommenheit ist da ja freilich kaum irgendwo zu erreichen. Wo sollte eine Künstlerin vorhanden sein, die in ihrem Gesamtwesen noch so viel Halbkindliches hätte oder zu suggerieren vermöchte, wie es Mignons Eigenart ist? Die Darstellerin, Lotte Stein, brachte aber hier nicht die mindeste äußere Prädisposition mit. Doch dürfte in andern Rollen viel von ihr zu hoffen sein. Sie ist

eine ganz neue Erscheinung in der Opernwelt. Mit einer großen und gefügigen Stimme ausgerüstet, vermag sie durch ein scharf umrissenes, lebhaftes und durchdachtes Spiel wohl starke Gesamtwirkungen zu erreichen. Das bewies der äußere Erfolg. In dem bekannten Goethischen Liede hörte man, wie leider allerorts, den alten Druckfehler („Geliebter" anstatt „Gebieter") singen, den der Dichter unbegreiflich einst mit Stillschweigen hinnahm. Man hat längst darauf hingewiesen, wie sinngemäß sich der „Gebieter" aus der ganzen Situation ergibt und nachher zum „Beschützer" steigert, demgegenüber ein so kulissenplötzlicher, zum knospenhaft verschlossenen Charakter des noch halben Kindes gar nicht passender „Geliebter" einfach ein Nonsens ist. Aber die Zaubermacht der Gewohnheit! — Auch die verführerische Philine verlangt eine Figur, die die Tollheit der jungen Männer glaubhaft macht, und nicht eine, die man für deren Mutter halten könnte. Das mag ebenfalls oft schwer zu erreichen sein und um so mehr, als unsere Koloraturkünstlerinnen ja, in der Regel wenigstens, gerade keine virtuosen Schauspielerinnen zu sein pflegen. Indessen führte Mizzi Fink diese Partie wenigstens musikalisch mit bewundernswerter Virtuosität durch. Wenn sie mit der Gewohnheit bräche, die lange Koloraturpolonaise ohne Striche, mit allen ermüdenden Wiederholungen zu singen, würde sie damit noch stärker auf das Haus wirken. Jedenfalls haben wir in der Künstlerin eine der leistungsfähigsten ihres Faches vor uns. Als Wilhelm hatte Karl Gentner, als Lothario Holger Börgesen und in einer andern Aufführung Julius vom Scheidt große Erfolge. Edwin Heyer-Laertes war nicht übel der Dritte im Bunde. Ob nun aber Harry Steier nicht anzuregen wäre, den Friedrich weniger als den bühnentraditionell gewordenen „dummen Aujust" zu spielen als vielmehr als den, der er ist, das ist wieder so eine „Frage". Natürlich hatte der gewandte Künstler mit seiner Sprechrolle überall große Lacherfolge. Sehr schön klang der unsichtbare gemischte Chor zu Beginn des letzten Aktes.

Bruno Schrader

Kreuz und Quer

Berlin. Am 11. September ist Prof. Friedrich Gernsheim gestorben. Näheres im nächsten Hefte.

— Um die Benützung des Keller-Steiningerschen Musik- und Theaterarchivs (Charlottenburg, Bismarckstraße 38) den weitesten Kreisen zu ermöglichen, hat die Leitung ein Abonnement eingeführt, welches gegen Zahlung von 120 Mk. jährlich hof-, staats- und städtischen, sowie jeder Art anderer öffentlicher Bibliotheken, Musik- und Theatervereinen, Theaterleitungen, Schriftstellerverbänden und Redaktionen, gegen Zahlung von 12 Mk. jährlich auch Einzelpersonen ermöglicht, Material zu entlehnen. Einzelpersonen, die Mitglieder einer Korporation der erstgenannten Gruppen sind, wird das Abonnement auf 6 Mk. jährlich ermäßigt.

Corvey-Höxter. Am 26. August wurde hier an der Wohn- und Wirkungsstätte Hoffmanns von Fallersleben die Feier des 75. Entstehungstages von „Deutschland über alles" abgehalten. Sie bestand u. a. in der Errichtung eines Gedenksteines, der Pflanzung einer Gedächtniseiche und dem Vortrage des Musikgelehrten Dr. Hirschberg über Hoffmann von Fallersleben als deutscher Dichter und Musiker. Hoffmanns Sohn, Prof. Friedrich Hoffmann-Fallersleben, der Friedrich Preller und Franz Liszt zu Paten hatte und nachmals ein bekannter Maler wurde, war natürlich die markanteste Person unter den Festgenossen, und zwar um so mehr, als er eine frappante Ähnlichkeit mit dem Vater hat.

Dresden. Marie Wieck, die bei Dresden lebende Schwägerin Robert Schumanns, ist schwer erkrankt. Sie steht im 85. Lebensjahre. Obwohl sie beinahe blind ist, ist Marie Wieck im vorigen Winter nach einer Pause von vielen Jahren zweimal als Klavierspielerin bei Konzerten an die Öffentlichkeit getreten.

Hamburg. Am 5. September verstarb hier der als Musikschriftsteller bekannte und als Lehrer des Klavierspiels und der Theorie geschätzte Prof. Emil Krause im Alter von 76 Jahren. Er wurde im Jahre 1840 in Hamburg geboren, studierte Klavierspiel und Komposition am Leipziger Konservatorium, wirkte seit 1860 in seiner Vaterstadt als Musikschriftsteller und Lehrer am Konservatorium. Von seinen veröffentlichten Werken (Chören, Kammermusikwerken, Liedern, Klavierwerken, Aufgabenbuch für die Harmonielehre) haben besonders seine Klavierwerke instruktiven Inhaltes Verbreitung und Anerkennung gefunden. Professor Krause war einer der ältesten und geschätztesten Mitarbeiter der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik".

— Bogumil Zepler hat eine neue Musik zu „Robert und Bertram" komponiert, die ihre Uraufführung demnächst am Hamburger Stadttheater erleben soll.

Interlaken. Robert Schumanns älteste Tochter Marie hat am 1. September ihren 75. Geburtstag gefeiert. Sie lebt in Interlaken. Von den vier Söhnen und vier Töchtern Robert Schumanns leben jetzt noch die drei Töchter Marie, Elise und Eugenie.

Karlsbad. Im Sinfoniekonzert des Kurorchesters am 1. September kam unter Musikdirektor Manzer die Rheinische Nachtmusik für Streicher und Hörner von W. Niemann zur hiesigen Erstaufführung.

Leipzig. Am 15. September begeht der Seniorchef des Hauses Breitkopf & Härtel Geh. Hofrat Dr. Oscar v. Hase die Feier seines 70. Geburtstages. Er wurde am 15. September 1846 in Jena als Sohn des berühmten Kirchenhistorikers Karl v. Hase geboren und erlernte nach erfolgreichem Universitätsstudium in Bonn den Buchhandel. Nachdem er im Jahre 1869 als Mitarbeiter bei Breitkopf & Härtel eingetreten war, beteiligte er sich als Kriegsfreiwilliger eines Kürassierregimentes am Feldzuge 1870/71 und erwarb sich in diesem das Eiserne Kreuz. Als Dr. Hermann Härtel im Jahre 1875 starb, wurde Dr. Oscar v. Hase Mitinhaber der Firma. Unter seiner Leitung entstanden die wertvollen Gesamtausgaben unserer Musikklassiker: Bach, Beethoven, Händel, Haydn, Mendelssohn, Schubert, Schumann usw. Er war Mitbegründer der Filialen seines Hauses in Berlin, Brüssel, London und Neuyork und gliederte dem Buch- und Musikalienverlag ein Kommissionsgeschäft sowie ein Musikalien-Barsortiment an. Außerdem betätigte er sich in hervorragender Weise als Vorsteher buchhändlerischer Vereine und musikalischer Gesellschaften. Neben seinem Verlegerberufe wirkte Dr. v. Hase auch als Schriftsteller und veröffentlichte u. a.: „Die Koberger", „Die Entwicklung des Buchgewerbes in Leipzig", „Der Verband der Berufsgenossenschaften", „Kürassierbriefe eines Kriegsfreiwilligen" und „Emil Strauß, ein deutscher Buchhändler am Rheine". Mit Stolz kann der jetzt Siebzigjährige auf sein bisheriges Wirken zurückblicken, und wir wünschen ihm von Herzen noch eine recht lange ersprießliche Tätigkeit zum Segen seines Hauses und des gesamten Musiklebens. R. F.

München. Max Schlosser, der erste Bayreuther Mime, langjähriges Mitglied des Münchener Hoftheaters, ist, 81 Jahre alt, gestorben. Mit ihm geht ein einst gefeierter Tenorbuffo dahin, der als Wagner-Sänger („Meistersinger", „Ring") Vorbildliches leistete.

Viareggio. Hier war eine kuriose Auktion. Die beiden Komponisten Puccini und Mascagni hatten nämlich zufälligerweise gleichzeitig den Entschluß gefaßt, eine Erzählung der längst verstorbenen englischen Schriftstellerin Ouida „Zwei kleine Holzschuhe" zwecks Umarbeitung zu einem Operntexte zu erwerben. Da aber die Autorin in Viareggio starb und ihre Hinterlassenschaft der städtischen Behörde zur Verwaltung übergeben hatte, entschloß sich diese zu einer öffentlichen Versteigerung des so begehrten Textes, bei der der Verleger Mascagnis mit 6000 Franken den Sieg davontrug.

Neue Bücher

Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1917. 39. Jahrgang. 2 Teile. 2,50 Mk. (Raabe und Plothow, Musik-Verlag, Berlin W. 62).

Von den beiden Musiker-Kalendern tritt diesmal der ältere von ihnen, der Allgemeine deutsche Musiker-Kalender, zuerst

auf den Plan. Der vorliegende 39. Jahrgang für das Jahr 1917 konnte trotz aller Schwierigkeiten, die der Krieg der Schriftleitung bereitete, und trotz dem vor kurzem erfolgten Tode des Herausgebers Herrn Moritz Raabe in gewohnter Weise bearbeitet und rechtzeitig vollendet werden. Die Weglassung des Adressenmaterials des feindlichen Auslandes beeinträchtigt die Reichhaltigkeit des Kalenders in keiner Weise. Seine Zuverlässigkeit, übersichtliche Anordnung und gute Ausstattung sind hinreichend bekannt, so daß wir auf diese Vorzüge nicht näher einzugehen brauchen. Besonders erwähnen möchten wir aber den billigen Preis, der trotz der großen Verteuerung sämtlicher Herstellungskosten geblieben ist. R. F.

Das nächste Heft erscheint am 21. Sept.; Inserate müssen spätestens Montag, den 18. Sept., eintreffen

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. —Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 38

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Sept. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Gedankensplitter

Von Raro

Chopin, Etüde Cis moll Op. 24: Den Kommentar zu dieser Tonpoesie findet man in einem der letzten Gedichte Heines: es ist das Zwiegespräch der Marterblume mit dem toten Dichter, „gewebt aus Lust und Schauder!"

Chopin, Prélude A moll: Hier ist die Verzweiflung so in Tönen gemalt, daß einem Gotte die Lust erwachen könnte, sich als zerknirschter Erdenwurm im Erdenstaub zu winden.

Chopin, Prélude Fis dur: Sehnsuchtsgroße, ahnungstiefe Nacht, ergieße deine leisen, dunklen Wellen in mein verängstigt verengtes Herz, laß es schwellen und sich dehnen und emporwachsen weit — weit über die enge, ängstliche Zeit. Wogen der Nacht, erfüllt mein leeres, schlaffes Herz, dehnt und schwellt es zum Luftballon (sehr zeitgemäß!), der mich emporträgt über das heiße, wirre Weltgetriebe, empor zu den klaren, kühlen Sternen.

Chopin, Prélude D moll:

Ich will kein Glück, als du mir schenkst,
Ich will keine Lieb', als du mir schwörest!
Sei Gott meinem letzten Gebete taub,
Wenn du, wenn du mich nur erhörest!

Chopin, Prélude Fis moll. Jemand, der zwar nicht wie Janus zwei Gesichter, aber ein musikalisches Zweitgesicht hat, sieht bei diesem Stück einen Spaziergänger im Regen, der sich in Zickzacksprüngen (Daumenmelodie) vorwärtsbewegt, während die Tropfen (kleine Noten) auf das ausgespannte Regendach niederprasseln.

Schumann, Kreisleriana Nr. 2: Himmlischer wurde ein geliebtes Wesen niemals angeschwärmt; jeder Ton berührt wie ein Kuß!

Lenau

1.

Wunderbarer geheimnisdunkler Mann! Weil du warst, sterbe ich nicht, ohne daß sich mein Dichterideal erfüllte! Wer vermöchte das traurige Rätsel deiner Seele zu lösen!

Weh dem, der zu tief deiner Poesie ins „dunkle Auge" geschaut! Er kann den Blick nicht wieder lösen, bis deine „Zaubermacht" ihn so berückt, daß er die Welt vergißt und sein Leben ganz in deine „unergründlich süße Nacht" versenkt. (Immerhin besser, als wenn man zu tief in die Flasche schaut, bis den Geist eine Nacht umhüllt, die keine unergründlich süße ist.)

2.

Kurz vor seinem Tode hörte man Lenau heftig weinen. Auf die Frage, was ihm fehle, sprach er seine letzten Worte: Der arme Niems ist sehr unglücklich!

Wie die Goethe-Worte „mehr Licht" so sind diese Lenau-Worte für den Inhalt eines Dichterlebens zusammenfassend. Unter mancherlei Unglück ward er geboren, das Unglück folgte ihm auf den Pfaden seines Lebens und der Dichtung, „unglücklich" war sein letztes Wort.

* * *

Jeder Wagnerianer wird es kleinlich finden, die Blößen von Wagners Prosastil zu sehen; aber kein Wagnerianer wird es kleinlich finden, die Schwächen von Schumanns Instrumentierung zu schmähen.

* * *

Der spezifische Klaviercharakter Schumanns ist eine Erfindung jener Wagnerianer, die, um für ihren Meister Platz zu schaffen, alle übrige Musik auf einen möglichst engen Raum einpferchen möchten. Einer dieser Herren schreibt: Das Schumannsche Charakterstück hat nur auf dem Klaviere Sinn! — Ein anderer möchte gar das Schumann-Spielen nur im stillen Kämmerlein erlauben: beim Chopin-Spielen ist jeder Dritte, beim Schumann-Spielen schon jeder Zweite zuviel. — Wieviel aber sind wohl in der Lage, sich die Schumannschen Tonpoesien kunstgerecht vorzuführen? Die große Mehrzahl könnte sie dann nur in verstümmelnder Verstümperung genießen. Das wäre, wenn es gelänge, Schumann ganz aus dem öffentlichen Musikleben zu verbannen! Ein großer Teil des Interesses, den er bisher verbraucht, könnte dann einem andern zugute kommen!

* * *

Konservatoriumskonzerte pflegen verspätet zu beginnen. Als ich vor dem Beginn eines solchen aus Langerweile immer wieder die Vortragsfolge studierte, wo auch Geburts- und Todesdaten der Autoren vermerkt waren: da überraschte mich die oftmalige Übereinstimmung zwischen dem Charakter des Geburts- oder Todesmonats und dem Charakter der Musik eines Komponisten. Nicht immer war dies der Fall! So ist der Januar als Geburtsmonat eines Schubert ganz unpassend; weit eher kann man sich einen Gluck als Januar-Gebürtsling denken. Ebenso paßt die Dezember-Geburt besser für einen Bach als für einen Weber. Wie treffend bezeichnet dagegen

bei Schumann der Geburts-Juni und Todes-Juli die Musik eines Meisters, in der sich Frühling und Sommer umarmen! Ebenso finden wir bei Brahms in den Monaten März und April die herbe Frische seiner Musik wieder. Wie wunderbar kennzeichnen März und Oktober zugleich den Hoffnungstrost und die Trosthoffnungslosigkeit der Chopinschen Musik! Konnte der Mann, in dessen Musik es ewig lenzt, konnte Joseph Haydn besser geboren werden als im März und besser sterben als im Mai? Er, der zugleich den Frühling der Instrumentalmusik bedeutet? — Man kann die Metapher fortsetzen und sagen, Beethoven bedeute den Sommer, in dem das Jahr gipfelt, die Romantik aber den Herbst, in dem das Jahr zwar schon abwelkt, aber doch noch soviel Schönes hervorbringt. Und R. Strauß und Genossen — so hätte jemand vor 20 Jahren ausgerufen — bedeutet den Winter in der Instrumentalmusik, einen kalten, schweren, trostlosen Winter, dem hoffentlich bald ein neuer Frühling folgt! — Vor zwanzig Jahren!

* * *

Moderne Orchestermusik. Sie beschäftigt, ohne Blech zu reden, doch das Blech zu stark. Vielleicht ist dieses Urteil allzu individuell. Geller Klang wirkt auf meine Ohren wie grelles Licht auf meine Augen. Es ist mir dann, als ob ich in sengender Sonnenglut auf einer weiten baum- und strauchlosen Ebene stände; so wie ich dort nach kühlem Schatten schmachten würde, so lechze ich hier nach sanftem Saitenklange.

* * *

Sterbeszenen auf der Bühne: Ist es nicht seltsam, wenn jemand kurz vor seinem Ende eine Lungenkraft entwickelt, die noch für 100 Jahre Lebenskraft verheißt?

* * *

Solange *** auf der Bühne strahlt, sind die Augen blind für alle andern und alles andre, lauschen trunken nur den melodischen Bewegungen, den bewegten Melodien ihres Leibes, die in ihrer Ganzheit verschmelzen zu einer Sinfonie der Anmut und Lieblichkeit. Ihr Gesang ist die Seele einer jeden Rolle und ihr Spiel ist die Verleiblichung dieser Seele. Ihre Glieder singen weinende und lachende, As dur-und Gis moll-Melodien. Sie verleiblicht die Melodienträume der keuschesten Mädchenseele, und sie verleiblicht auch

Schöne Nacht, o Liebesnacht,
O stille das Verlangen . . .

* * *

Es ist einer der größten Momente in der Musik, das allmähliche Sichauflösen der musikalischen Materie in ihre Atome, dieses Verbluten der Töne am Schlusse der Manfred-Ouvertüre.

* * *

Die Muse hat auch ihre Launen — wie irdische Weiber. Man muß ihre Huld erwarten können, kein wütender Brunstschrei wird sie erzwingen. Am liebsten schenkt sie sich im Frühling —wie irdische Weiber.

* * *

Man nennt die Frauen die Musik des Lebens. Wem aber eine keifende Xanthippe aufspielt, der dürfte sich oft nach andrer Musik sehnen.

Die Frau ist ein Fragezeichen, auf das der Mann die Antwort gibt — ein Torso, der in der Vereinigung mit dem Manne komplett wird — eine Dissonanz, die ihre Auflösung im Manne sucht und findet.

* * *

Man nennt die Frauen Blumen, aber mancher saugt aus diesen Blumen nichts als Gift.

* * *

Zufrieden erfreut sich das Auge an den Blumen in Wald und Feld; man braucht sie nicht zu brechen. Mit Menschenblumen ist es anders. Ihr Anblick weckt das Verlangen nach ihrem Besitz, und ihr Anblick wird zur Qual, wenn ihr Besitz unmöglich ist.

* * *

Man vergleicht die Frauen gern mit Blumen; ich, dem die Musik näher liegt als die Botanik, vergleiche sie lieber mit Melodien. Da gibt es wildlodernde und mildleuchtende, glühendheiße und mondscheinkühle . . . Oft liegt eine Melodie uns tagelang im Ohr, durchzittert unsre Nerven, berauscht unsre Sinne, erwärmt uns mit Urlichtflammen, bis wir entschlummern, und beim Erwachen grinst uns ein Melodiengespenst, ein Tongerippe an, verdorrt ist jeder Reiz, versunken jeder Glanz, daß wir uns schaudernd abwenden . . . So geht es auch mit inkarnierten Melodien.

* * *

Es werden die glücklichsten Ehen, die nicht gleich im siebenten Himmel beginnen.

* * *

Man nennt das Weib die Krone der Schöpfung; es ist aber nur die Spitze des schlechten Witzes, den wir Schöpfung nennen.

* * *

Die Musik mancher Leipziger Komponisten gleicht der Leipziger Gegend: alles eben, platt, man glaubt sich in der zweiten Dimension zu befinden. Im Weimarer Liszt-Kreise war „Leipziger Musik" ein Gattungsname.

* * *

Vorschlag zur Güte: Errichtung einer Kaltwasserheilanstalt zur unentgeltlichen Behandlung für nervenschwache Musikreferenten.

* * *

Wildenbruch war der Spontini der Literatur, dem leider ein Napoleon fehlte.

* * *

Löwes Erlkönig verhält sich zu Schuberts Erlkönig ungefähr so wie Hebbels Maria Magdalene zu Schillers Kabale und Liebe.

* * *

Rückert ist der Paganini unter den Sprachvirtuosen, Paganini der Rückert unter den Musikvirtuosen. Beide pflegten einen Barockstil, der die melodische Linie unter einem Wust von Arabesken verschwinden läßt.

* * *

Schumann malt Aquarelle, Wagner Fresken, Meyerbeer Plakate.

Musik und Poesie sind nur verschiedene Brechungen des gemeinsamen Urlichts: Liebe.

* * *

Sogar der liebe Gott hat sich einer Unanständigkeit schuldig gemacht, indem er den Menschen nackt erschuf.

* * *

Wer die Darwinsche Abstammungslehre leugnet, gleicht einem Parvenü, der seine Sippschaft nicht mehr kennen will.

* * *

Besser ist besser; aber gut bleibt deswegen immer gut.

* * *

Ach, daß die Früchte unseres Mühens und Strebens meist schon verfault sind, bevor wir sie erreichen können!

* * *

Der Pseudodichter hat zuerst den Gedanken, den er dann mit Empfindung bemalt und belebt; beim echten Dichter löst sich der Gedanke aus der Empfindung los, ist die Schaumkrone, die auf der Woge der Empfindung tanzt.

* * *

Jeder Stunde beflügelter Schaffenstätigkeit folgt eine Stunde niederziehender Schwermut. Je länger das Feuer der Begeisterung gebrannt, desto größer der melancholische Schlackenhaufen. Omne animal post coitum triste.

* * *

Jeder war klein, bevor er groß geworden. Rembrandt hat in seine Windeln gezeichnet, bevor er zum Ecce homo ausholte, und Beethoven hat nach der Milchpulle gebrüllt, bevor er das Lied an die Freude anstimmte. Wer weiß, was dem Schoße der Zukunft entsteigt!



Friedrich Gernsheim

Ein Nachruf von **K. Schurzmann** (Berlin)

Friedrich Gernsheim, Vizepräsident und Senator der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, ist am 11. September gestorben. Der Tod endete ein beglückend arbeitsfrohes und reiches Leben, die künstlerische Hinterlassenschaft des Entschlafenen zählt eine Fülle hervorragender Meisterwerke; bis in die letzten Lebensjahre war es Gernsheim vergönnt, neue Werte in unverminderter Frische zu schaffen.

Als Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition sah er einen großen Schülerkreis um sich versammelt, aus dem namhafte und tüchtige Musiker hervorgegangen sind. Über die Unterrichtsstunden hinaus war er seinen Schülern ein treuer Führer und Berater.

Seine bedeutenden pianistischen Fähigkeiten ließen ihn auch ausübend, in den letzten Jahren vorherrschend als Kammermusikspieler, hervortreten, und als Chor- und Orchesterdirigent führte er den Stab mit der subjektiven Eigenart einer starken, künstlerischen Individualität. Am 27. Januar dieses Jahres dirigierte er sein Te Deum nach Worten der heiligen Schrift anläßlich der Kaisergeburtstagsfeier der Akademie, dessen nächste Aufführung im Oktober durch die Berliner Singakademie bevorsteht, und wer ihn am 5. April zum Komponistentag sein „Zu einem Drama" dirigieren sah, in unverminderter Frische und Elastizität, der konnte nicht auf den Gedanken kommen, daß seine Tage gezählt seien.

Gernsheim wurde am 17. Juli 1839 in Worms als Sohn eines Arztes geboren. Beide Eltern waren große Musikliebhaber, die Mutter seine erste Lehrerin. Die erstaunliche musikalische Entwicklung des Kindes ließ seine Berufswahl nicht zweifelhaft erscheinen, und bald wurde die Vaterstadt für seine Fortbildung zu eng, so daß man nach dem musikalischen Zentrum der näheren Umgebung Frankfurt a. M. übersiedelte. Schon im Jahre 1850 trat Gernsheim in dreifacher Eigenschaft, als Klavierspieler, Komponist und Geiger, in die Öffentlichkeit; das Konzert fand im Frankfurter Stadttheater statt und wurde der Sitte der Zeit entsprechend von zwei Einaktern eingerahmt.

Der Ort der ferneren Ausbildung war Leipzig. Das damals weltberühmte Konservatorium sowie das Gewandhaus waren noch ganz vom Geiste Mendelssohns erfüllt. So war es nur natürlich, daß der Knabe unter dem Zauber Mendelssohnscher Kunst heranwuchs, nicht zum Schaden seiner Weiterentwicklung; ihm verdankt er nicht zum kleinsten Teil den Sinn für eine edle, schwellende Kantilene, für eine den Gesetzen des Schönen unterliegende Führung der Stimmen, gleichviel ob vokaler oder instrumentaler Natur.

Im Gewandhause hörte der junge Gernsheim die großen Meisterwerke in tadelloser Ausführung, die größten Künstler der Zeit wirkten hier, so wohnte er dem ersten Auftreten Joachims und Brahms' bei, das Robert Schumann in seinem Aufsatz „Neue Bahnen" vorbereitet hatte.

Im Jahre 1855 siedelte Gernsheim nach Paris über, das damals der Sammelplatz der bedeutendsten Künstler aller Nationen war; hier traf er Saint-Saëns, E. Lalo, Julius Stockhausen. Auf den jungen Pianisten konnte die Bekanntschaft von Rubinstein und Liszt nicht ohne Einfluß bleiben. Bei Meister Rossini ging Gernsheim bald freundschaftlich ein und aus. Trotz des glänzenden Pariser Lebens wuchs in dem tief deutsch Empfindenden mit den Jahren die Sehnsucht nach dem Vaterlande und einem eigenen Wirkungskreise. Als er im Jahre 1861 einem Rufe nach Saarbrücken als Nachfolger Hermann Levis, des nachmaligen Münchener Generalmusikdirektors, folgte, mit dem ihn seit den Frankfurter Kindertagen treue Freundschaft verband, schloß eine wichtige Epoche in seinem Werdegang. Paris hatte ihm die Reife gegeben, seine Bildung war abgeschlossen, sein Künstlerweg stand ihm vorgezeichnet. In diese Zeit fällt die Publikation seines Opus 1, einer Klaviersonate.

Nach dreiundeinhalbjährigem Wirken in Saarbrücken berief ihn die Metropole der Rheinlande Köln. Hier beherrschte der geistvolle Ferdinand Hiller das Musikleben. Die musikalischen Unterhaltungen im Hillerschen Hause vereinigten die bedeutendsten zeitgenössischen Künstler; hier traf Gernsheim, dem Hiller Zeit seines Lebens eine tiefe Freundschaft bewahrte, Frau Clara Schumann, Brahms, Bruch, dem er schon seit 1860 freundschaftlich verbunden war, Joachim, Albert Dietrich u. a. Zu dem Amte als Lehrer für Klavierspiel und Kontra-

punkt gesellte sich die Direktion des Städtischen Gesangvereins und der Musikalischen Gesellschaft. Später leitete Gernsheim in Gemeinschaft mit Fr. Weber den Kölner Männergesangverein. Wie fruchtbringend die Kölner Schaffensperiode für Gernsheim war, belegt die Zahl der dort entstandenen Kompositionen. Ganz besonders war es die Kammermusik, deren intimer Zauber ihn mächtig anzog; daß jedoch auch die Vokalkomposition bedeutenden Anteil an seinem Schaffen nahm, beweisen in Köln entstandene Lieder, das Wächterlied in der Neujahrsnacht, Salve Regina für Frauenchor und das Männerchorwerk Salamis.

1874 folgte Gernsheim einem Rufe als Nachfolger Bargiels nach Rotterdam. Die ausgezeichneten Orchesterverhältnisse regten ihn zur Komposition großer Orchesterwerke an. Im Jahre 1875 dirigierte er erstmalig seine G moll-Sinfonie, der 1882 die in Es dur und fünf Jahre später die Mirjam-Sinfonie folgte. Auch das erste Violinkonzert, Kammermusikwerke und Lieder fallen in diese reiche Schaffensperiode.

1890 wurde Gernsheim seinem deutschen Vaterlande zurückgegeben, indem ihm als Nachfolger Rudorffs die Leitung des Sternschen Gesangvereins in Berlin übertragen wurde, dem er 14 Jahre lang mit voller Hingabe vorstand. Im offiziellen Musikleben der Reichshauptstadt spielte er bald eine hervorragende Rolle. 1897 berief ihn der Staat in den Senat der Königl. Akademie der Künste, 1908 wurde er zum Vorsteher einer Meisterschule für Komposition ernannt. Im Vordergrunde seiner Tätigkeit aber stand das kompositorische Schaffen. Aus der reichen Zahl seiner in Berlin entstandenen Werke seien hervorgehoben: die Sinfonie B dur Op. 62, die Tondichtung „Zu einem Drama" Op. 82, das zweite Violinkonzert und eine Reihe von Kammermusikwerken. In die letzten Jahre seines Schaffens fällt eine noch ungedruckte Sonate für Cello und Klavier, ein Heft Lieder (Vertonungen aus den Liebesgedichten von Ricarda Huch), das Es dur-Quintett Op. 89 für zwei Violinen, Bratsche und zwei Celli (Manuskript), dessen Uraufführung das Klingler-Quartett im Februar 1916 bot, das schon erwähnte Te Deum und das Chorwerk Nänie, das er dem Andenken seiner verstorbenen Tochter widmete.

Mit Gernsheim verliert die Kunst einen ihrer besten und treuesten Repräsentanten, einen Mann lauterster Grundsätze und reiner, hoher Ideale. Seine starke Individualität aber wird über den Tod hinaus leben, und sein künstlerisches Vermächtnis sichert ihm Unsterblichkeit.

Rundschau

Noten am Rande

Karl Maria von Weber als „Plagiator". Die Vossische Zeitung schreibt: Nachdem die Franzosen schon früher festgestellt haben, daß eine Reihe hervorragender deutscher Männer eigentlich gar keine Deutschen gewesen sind (so war nach den neuesten französischen Kunstforschungen Beethoven ein Belgier), beginnen sie sich jetzt den Werken jener Künstler näher zuzuwenden, deren deutsche Abstammung sich nicht bezweifeln läßt. Der Hausgelehrte des „Matin" hat herausgefunden, daß Karl Maria von Webers berühmte „Aufforderung zum Tanz" ein Plagiat ist, und zwar ist es an einem provenzalischen Volksliede begangen worden, das der deutsche Komponist mit „erstaunlicher Weitherzigkeit" als sein Eigentum und seine Erfindung ausgegeben habe. Im Provenzalischen führe das Lied den Namen „La Volte", und nach der einschmeichelnden Weise wurden dort in früheren Jahrhunderten eine Reihe von Wiegenliedern gesungen. Von dem Süden Frankreichs aus verbreitete sich das Lied auch durch die anderen Provinzen, und so kam es an den Hof Heinrichs III., dem es so gut gefiel, daß er es zu einem Tanz umschreiben ließ. Der Ball, auf dem die Volte zum ersten Male getanzt worden ist, wurde vom König selbst eröffnet, und man erzählt sich, daß sie auf seinen Wunsch an jenem Abend noch verschiedene Male wiederholt werden mußte. Wenn die Franzosen in der bisherigen Weise weiterforschen sollten, so wird von der gerühmten deutschen Musik und ihren bedeutendsten Vertretern nicht viel übrig bleiben.

Das Robert Schumann-Museum in Zwickau. Schon seit langem bestehen mehrere, den großen deutschen Musikern geltende Sammlungen, die nicht nur ihre gedruckten und handschriftlichen Werke, sondern auch alle wichtigen Urkunden vereinigen, um sie der Nachwelt zu erhalten und Forscherarbeit zu erleichtern. So wurde auch Robert Schumann zu Ehren in seiner Heimatstadt Zwickau ein solches Museum 1910 ins Leben gerufen. Dank vielen Zuwendungen und einer städtischen Unterstützung ist die Sammlung bereits reichhaltig ausgestattet worden. Man findet hier nicht nur Werke und Handschriften von und über Robert und Klara Schumann, sondern auch viele Bilder und Schriften, die sich auf die Familien Schumann und Wieck sowie auf die Davidsbündler, die Mitarbeiter an der Neuen Zeitschrift für Musik, Schumanns Lehrer, Schüler, Freunde usw. und besonders auf Künstler und Gelehrte beziehen, die seine Werke einführten oder als Schriftsteller würdigten. Die Sammlung wird fortgesetzt und soll möglichst vollständig ausgebaut werden. 1913 übernahm sie die Stadt Zwickau und wies ihr eine besondere Abteilung im König Albert-Museum an. Leiter ist Oberlehrer Martin Kreisig. Besonderer Wert ist von Anfang an auf genaue und vielseitige Verzeichnisse der musikalischen Handschriften, Briefe, Aufsätze, Programme usw. gelegt worden. Ein übersichtlich gehaltenes Verzeichnis sämtlicher Gegenstände liegt zur Einsicht aus.

Über seine neue Ariadne auf Naxos äußerte sich Richard Strauß nach einem Bericht im „Tag" folgendermaßen: „Die Molièresche Komödie, die bisher der eigentlichen Oper voranging, fällt ganz aus; das früher gesprochene Zwischenspiel, das den Übergang von der Komödie zur Oper bildete, habe ich durchkomponiert und erweitert. Dieses Zwischenspiel, das Hugo v. Hofmannsthal dichterisch umgearbeitet hat, kennzeichnet die Tragödie oder Tragikomödie des jungen Komponisten, der von Mäzenen, Sängern, Sängerinnen und Lakaien abhängig ist, so ungefähr wie der junge Mozart in den Anfängen seiner ruhmvollen Laufbahn. Der junge Komponist ist dramatisch und gesanglich die Hauptfigur geworden, an deren Gestaltung mein Freund und Kollege Generalmusikdirektor Blech einen wesentlichen Anteil hat, denn auf seinen Rat habe ich diesen Jüngling für eine Frauenstimme komponiert. Zwischen Zerbinetta und dem jungen Komponisten entspinnt sich weiter eine kleine Liebesgeschichte, die zu einem neuen Duett zwischen den beiden führt. Auch die Rolle des Tanzmeisters ist erweitert und neugestaltet, sie ist jetzt für Tenor komponiert. Ich mache in diesem Werke auch einen neuen kompositorischen Versuch, indem ich die Secco-Rezitative unmittelbar in kleine Musikstücke hinüberleite. Der Schluß ist ebenfalls verändert, das heiter-satirische Nachspiel fällt weg, das Werk findet mit dem großen Zwiegesang Ariadne und Bacchus seinen Ausklang". — Über seine neue Oper „Die Frau ohne Schatten", zu der Hugo v. Hofmannsthal ebenfalls das Buch geschrieben hat, erzählt Strauß, daß sie noch nicht fertig sei und daß er diese Oper erst im

Frieden herausbringen werde. Das Werk ist ein Gemisch von Märchenhaftem und Menschlichem, von Phantasterei und Wirklichkeit.

Kreuz und Quer

Berlin. Die Philharmonischen Konzerte unter Leitung von Prof. Arthur Nikisch finden an folgenden zehn Montagen statt: 9., 23. Oktober, 6. November, 4., 18. Dezember, 8., 22. Januar, 5., 19. Februar und 5. März. Als Solisten sind verpflichtet worden: Lucille v. Weingartner, Kläre Dux, Elisabeth Ohlhoff, Anka v. Horvat (Hoftheater Dresden), Maria Ivogrün aus München, Eugen d'Albert, Hofopernsänger Joseph Schwarz, Bronislaw Huberman, Edwin Fischer, Julius Thornberg, Wilhelm Backhaus u. a.

— Felix v. Weingartner leitet in der nächsten Saison sechs Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester an folgenden Tagen: 30. Oktober, 13. November, 11. Dezember, 15. Januar, 12. Februar und 12. März. Im letzten Konzerte wird er die Neunte Sinfonie zur Aufführung bringen. Als Solisten sind u. a. verpflichtet worden: Emmi Leisner, Kammersänger Hermann Jadlowker, Artur Schnabel, Franz v. Vecsey und die Brüder Feuermann.

— Oskar Straus komponiert jetzt zwei Singspiele: „Rotköpfchen", Buch von August Neidthardt, und „Lili und Lolo", Buch von Antonius und Altermann.

— Hugo Kauns dritte Sinfonie (Emoll) wurde zur Aufführung angenommen u. a. in Stuttgart, Düsseldorf, Straßburg, Gera und Karlsbad.

— Tona Kietzer, eine Schülerin Philipp Rüfers, hat ein größeres Werk über das Leben und die Werke ihres Meisters unter dessen Approbation vollendet. Die Herausgabe ist für bald in Aussicht gestellt, über den Verlag aber noch nichts beschlossen.

— Bildhauer Peter Breuer hat gegenwärtig eine große Statue Beethovens im Gipsmodell ausgestellt, die in Berlin als schlichtes Widerstück der Klingerschen Statue Aufsehen macht.

Bochum. „Wieland der Schmied", großer Chor mit Orchesterbegleitung, komponiert von Musikdirektor Rudolf Hoffmann (Bochum), errang bei seiner Aufführung durch den Essener Männergesangverein unter Leitung des Königl. Musikdirektors M. Neumann einen durchschlagenden Erfolg. Der anwesende Komponist wurde sehr gefeiert.

Breslau. Das Breslauer Konservatorium der Musik kann am 1. Oktober auf ein 70jähriges Bestehen zurückblicken. Es wurde 1846 von dem Musikpädagogen Wandelt als Wandeltsches Musikinstitut gegründet und steht seit 15 Jahren unter der Leitung von Willy Pieper.

Chemnitz. Die deutsche Militärverwaltung der Stadt Lille hat die Chemnitzer Oper erneut zu einem Gesamtgastspiel mit „Tannhäuser" und dem „Fliegenden Holländer" eingeladen. Während der Abwesenheit der Chemnitzer Oper vom 11. bis 19. November wird in Chemnitz die Dresdner Hofoper den Opernspielplan bestreiten, und zwar voraussichtlich mit der „Verkauften Braut" von Smetana, der „Entführung aus dem Serail" von Mozart und der „Abreise" von d'Albert.

Dresden. Die Neue Schule für angewandten Rhythmus in Hellerau bei Dresden tritt am 3. Oktober in ihr zweites Schuljahr. Die ehrenamtliche Prüfungs- und Beratungskommission hat durch das Hinscheiden von Fritz Steinbach ein Mitglied verloren; neu hinzugetreten sind Musikdirigent Prof. Georg Dohrn in Breslau und Kapellmeister Jean Louis Nicodé in Dresden-Langebrück. Der Prospekt zeigt eine beachtenswerte und nützliche Neuerung: die Trennung der Lehrerausbildungskurse vom übrigen Unterricht, so daß jetzt neben den beiden Seminaren (Hauptseminar und Seminar für Schulunterricht) besondere Musikerkurse und Kurse für rhythmische Körper- und Geistesschulung bestehen. Die Schule war im ersten Jahre von über 100 Schülern besucht; die bis jetzt vorliegenden Anmeldungen lassen für das nächste Schuljahr ein noch günstigeres Ergebnis erhoffen.

— Der Tonkünstlerverein zu Dresden veröffentlicht seinen Bericht für das 62. Vereinsjahr vom 8. Juni 1915 bis 18. Juni 1916. Wir entnehmen ihm folgende Angaben. Das Vermögen der Jubiläumsstiftung betrug am Ende des Berichtsjahres 12857,97 Mk. Der Verein verlor durch den Tod von seinen Ehrenmitgliedern Hofrat Prof. Döring, ferner 6 ordentliche und 14 außerordentliche Mitglieder. Er hat jetzt 24 Ehrenmitglieder, 306 ordentliche und 448 außerordentliche Mitglieder, darunter 47 weibliche. Ein besonders wichtiges Ereignis im Leben des Vereins war, daß er auf Antrag seines Vorstandsmitgliedes Verlagsbuchhändlers Otto Schambach am 12. September 1912 beschlossen hat, nicht mehr wie bis dahin nur die künstlerischen Interessen, sondern auch die Standesinteressen der Tonkünstler zu wahren und zu fördern. Die wirtschaftlichen Interessen werden vertreten durch den Wirtschaftlichen Verband vortragender Künstler, in dessen Vorstand der Tonkünstlerverein entsprechend vertreten ist. Der Bericht bringt weiter die Musikordnungen der 12 Übungsabende und der 4 Aufführungsabende und eine Zusammenstellung der 74 gespielten Tonstücke von 33 Komponisten, darunter 34 zum ersten Male, eine glänzende Reihe, die wieder beweist, mit welchem Ernst der Verein seine künstlerischen Aufgaben erfüllt. Vorsitzender des Vereins ist Kammermusiker Bauer, sein Stellvertreter Prof. Roth.

Frankfurt a. M. Intendant Volkner hat eine neue dreiaktige Oper des bekannten Wiener Komponisten Franz Schreker: „Die Gezeichneten", zur Uraufführung für das Frankfurter Opernhaus erworben. Das erste Werk Schrekers: „Der ferne Klang" hatte ebenfalls dort vor einigen Jahren die Uraufführung erlebt.

Graz. Wilhelm Kienzls neue Oper „Das Testament", die Peter Rosegger gewidmet ist und auch einzelne Gesangstexte aus Roseggers Volksleben in Steiermark enthält, soll im Januar 1917 zu Kienzls 60. Geburtstag an einer Reihe deutscher und österreichischer Bühnen die Erstaufführung erleben.

— Der Grazer Orgelvirtuose Pepo Petricz, auf den große Hoffnungen gesetzt waren, ist auf dem östlichen Kriegsschauplatze gefallen.

Hannover. Hier ist Kapellmeister Heinrich Bossenberger im 78. Lebensjahre gestorben. Er war Chormeister verschiedener großer Sängervereine und Leiter einer Musikschule. Seine Tochter Marie hat viele Jahre hindurch der Dresdner Oper angehört. Auch seine Frau Julie Koch-Bossenberger war eine bekannte Sängerin.

Kiel. Studiendirektor Ludwig Neubeck hat ein Orchesterwerk, betitelt „Der Sieger, ein sinfonisches Heldenlied", beendet, welches Anfang Oktober in Kiel seine Uraufführung erleben wird.

Leipzig. Im Leipziger Stadttheater soll die heitere Oper „Frauenlist" von Hugo Röhr die Uraufführung erleben. Das Buch stammt von R. Lothar.

Neuyork. Max Vogrich, der Komponist der Opern „Buddha" und „König Artur", ist, wie erst jetzt bekannt wird, zu Beginn dieses Sommers im Alter von 66 Jahren in Neuyork gestorben. In Siebenbürgen zu Hermannstadt geboren, wandte er sich zunächst nach Italien, wo er im Jahre 1875 in Florenz mit einer Oper „Wanda" zuerst hervortrat. Dann siedelte er nach Deutschland über. Mit „König Artur" (Leipzig 1893) trat er in Wagners Spuren, denen er auch mit seinem bekanntesten Werke, dem „Buddha" (Weimar 1904), treu blieb. Ferner schrieb er eine Musik zu Wildenbruchs „Liedern des Euripides" (Weimar 1905), ein Klavierkonzert in Emoll und ein Violinkonzert.

Prag. An der deutschen Karl Ferdinands-Universität zu Prag wurde Dr. Josef G. Daninger, Professor am deutschen Staatsrealgymnasium in Prag-Altstadt, als Privatdozent für Theorie und Ästhetik der Tonkunst habilitiert.

Neue Bücher

Von dem Gluckjahrbuche, das Professor Dr. H. Abert im Auftrage der Gluckgesellschaft herausgibt, ist der zweite Jahrgang bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. (Geb. 3 Mk) Aus dem Inhalt seien außer dem regelmäßigen

Verzeichnis der über Gluck erschienenen Bücher und Aufsätze von Dr. E. Müller in Dresden vor allem erwähnt die von Dr. A. Einstein in München besorgte deutsche Übersetzung von Calzabigis Risposta (Erwiderung von 1790), der zum Teil sehr humoristisch-satirisch gehaltenen Rechtfertigungsschrift des Orpheusdichters, worin er sich über die italienische Oper und vor allem über die Ziele seiner mit Gluck zusammen ins Leben gerufenen Reform ausführlich ausspricht; ferner ein Aufsatz von Dr. R. Engländer in Dresden über die erste Aufführung des Orpheus in München, der auf die zum Teil geradezu unglaublichen Versuche der ersten Zeit, das Glucksche Werk dem herrschenden Geschmack anzupassen, ein grelles Licht wirft, und endlich eine Abhandlung Aberts über Glucks italienische Opern vor Orpheus, die diese Werke als Erzeugnisse der Schule Hasses zu behandeln und von dieser Grundlage aus Glucks eigenen italienischen Stil herauszustellen sucht. Die Aufsätze bringen teilweise ganz Neues über Gluck.

Von Grenzen und Ländern der Musik. Gesammelte Aufsätze von August Halm. (München 1916, Verlag Georg Müller.) 254 S.

In Halms Schriften treten zwei Neigungen und Fähigkeiten, die sich ergänzen, sich aber auch zu widersprechen scheinen, deutlich hervor; einmal eine Gabe der Einfühlung, des hellen Blicks für Wesen und Absicht eines Kunstwerks, daneben ein priesterliches Kunsthütertum, das mit heiligem Ernst Werturteile, Unterscheidungen, Tugend und Laster feststellt. Man wird in unserer Zeit von vornherein geneigt sein, dem Interpreten williger zuzuhören als dem Gesetzgeber; und das mit doppeltem Recht, nicht nur weil ästhetische Gesetzgebung uns ganz allgemein etwas „verdächtig" ist, sondern auch, weil Halm Gesetze gern gleichsam „improvisiert"; sie fallen bei allgemeineren Betrachtungen mit ab, trotzdem verlangt H. eine große Ehrfurcht für sie, wie er sie denn meist aus dem geheimnisvollen Düster der Metaphysik bezieht und mit großer Feierlichkeit vorträgt. So bringt er einmal folgenden Satz: Ein Kunstwerk „ist ein umso besseres Kunstwerk, je mehr es auf die Erinnerung seines Zeugen, des Zuhörers oder Betrachters, an andere Kunstwerke verzichten darf". Das will sagen: ein Werk soll möglichst für sich stehen, durch sich wirken, verständlich sein ohne Beihilfe von außen. Diese Meinung hat wohl etwas für sich, aber die Formel einer direkt proportionalen Abhängigkeit zwischen Kunstwert und Selbständigkeit hat nichts für sich als den schönen Klang, den berüchtigten „ehernen" Ton eines Gesetzes; die Tatsachen sprechen nicht so einfach! An einer andern Stelle spricht H. vom musikalischen Humor; es sagt: „Die Möglichkeit des Humors hängt von der Möglichkeit ab, uneigentlich zu wirken, Verstecken zu spielen, sich zu verkleiden, zu lügen: und zwar so, daß der Zuhörer es merken kann, und mit der Absicht, daß er es merke". Auf dem Grunde dieses Satzes baut Halm mit verblüffender Geschwindigkeit auf. Einigen Lesern wird diese Definition der „Möglichkeit des Humors" Eindruck machen; andre werden gewiß sehen, daß sie ein recht bescheidnes Sätzlein von geringem Gehalt und so gut wie gar keiner wissenschaftlichen Bedeutung ist, trotz des großen Schattens, der hinter ihr auftaucht; mit solchen scheinbegrifflichen Spielereien verleugnet Halm naiv und selbstsicher alles, was an Einsicht in Phänomene wie Humor seit dreißig Jahren gewonnen wurde, und kehrt zur bequemsten, zur spekulativen Methode zurück. Und das ist denn überhaupt das tiefere Kennzeichen seines Denkens: er geht den eigentlich wissenschaftlichen Methoden aus dem Wege, irgendetwas wie eine haltbare, widerspruchsfreie Begriffsbildung leistet er nicht; mit zerbröckelnden Definitionen und anspruchsvollen allgemeinen Wendungen gleitet er über die Probleme hin, und sein „System" ist eine metaphysisch erspekulierte Reihe von moralischen und pädagogischen Lehrmeinungen. Wenn er am Schluß („Das Erwachen der Ästhetik") meint, die Ästhetik solle im Dienste der Kultur wieder „führen", sie solle „urteilen", solle Ausdruck eines starken, strengen, harten Ideals sein, das das Leben der Kunst „bewachen" müsse, dessen Diener die „Führer in der Kunst" seien, wenn er also eine neue „Gesetzgebung" fordert, so könnte man das eigentlich auf sich beruhen lassen mit dem Bemerken, daß zufällig auch Halm selbst nicht im Besitz neuer Tafeln ist; in der Tat, das Erwachen der Ästhetik, wie er es meint, ist ein Phantasiegebilde, und auch von Halms vielen Gesetzen besteht nur genau so viel, wie die Tatsachen bestehen lassen; mit erfundnen Gesetzen wird das Reich der Kultur sich nicht abfinden lassen.

Ganz anders sieht sich aber gerade der Schlußaufsatz Halms an, wenn man seine negative Seite betrachtet. So haltlos es auch ist, wenn er an die Stelle der erklärenden Ästhetik eine führende in das Kulturleben hineinzubringen sucht, so gerechtfertigt ist sein Vorwurf: die Ästhetik habe teils vergeblich, teils überhaupt kaum versucht, künstlerische Werke und Werte zu verstehen.[1] Das ist vollkommen richtig. Und eben deshalb ist Halms Buch von den zwei Kulturen der Musik, welches

[1]) Sehr bezeichnend ist es, wie Halm gegen die erklärende Ästhetik kämpft. Er meint, sie wolle begreifen lehren, was die „Führer, d. i. die schaffenden Künstler tun". Also, folgert er, dürfe sie nicht darüber entscheiden, wer ein solcher Führer ist. Nur der „Erfolg" dürfe dann entscheiden, „unberechtigter Erfolg" wäre dann ein unsinniger Begriff, die Ästhetik demnach anzusehen „als die Wissenschaft vom Zustandekommen des Erfolgs, von der Wirkung auf die große Menge oder das kleinere Heer der Rezensenten; also als dem Teil der Soziologie zugehörig, welcher Masseninstinkte, Massenhypnosen, infektiöse Meinungen (und vielleicht die Technik ihrer Benützung oder gar Erzeugung) zum Gegenstand hat". Diese Kette von sich steigernden „Schlüssen" soll offensichtlich jene Ästhetik ad absurdum führen.

Versuche zum Verstehenlehren enthielt, soweit Halm sich damit begnügte, auch so vielfach anerkannt worden. Deshalb beobachten viele mit wahrer Spannung, wie Heinrich Schenker sich um ein Verständnis Beethovens bemüht, und bedauern manche, daß Halm seine starke Einfühlungs- und Darstellungsgabe noch immer nicht konzentriert, sondern alles was er schreibt mit „idealen Forderungen", Halbwahrheiten, Prophetentönen durchsetzt, welche seine Leistungen mehr mindern als fördern. Aber auch eben aus diesem Grunde ist seinem neuesten Werke wiederum die Teilnahme vieler Musikfreunde gewiß. Was er Beschreibendes über Wagnersche Opern, im besonderen über Leitmotive, „Musikdrama und Sonatenform", Musik und Sprache (Deklamation), Episodisches im Musikdrama sagt, das gehört zum Aufklärendsten, was bisher gesagt wurde, und beweist wieder einmal erledigend den naiven Irrtum der Wagnerianer, als sei von Chamberlain und Glasenapp alles Wissenswerte über Wagner ausgesprochen; im Gegenteil: wir stecken noch in den Anfängen der Erkenntnis; auch Halm bietet nur Anregungen zu Untersuchungen, die ganz große Wissensgebiete erst recht erschließen würden. Auch über „Typen aus der Damnation des Faust von Berlioz" und über Berlioz' „Trojaner" spricht Halm ungemein anregend. In all diesen Aufsätzen geht er bewußt und sicher an den Bühnenüblichkeiten vorüber und auf die eigentlichen dichterischen und musikalischen Absichten und Gestaltungen zurück, für die er ein wirklich empfindliches Organ beweist. Was er freilich nebenbei über das Wesen des Dramas und ähnliche Themen sagt, wird nicht als kanonisch gelten dürfen. Über Humor und Musik, pathetische Musik, Mechanisches in der Musik und das „Wunder" der Oktav bringt er darauf teils bewußte, teils unbewußte, meist recht gehaltlose Metaphysik. Doch die folgenden, „Phänomenologisches" überschriebenen Absätze über Vortragsdynamik, Bachsche Chromatik und über Thematik bieten wieder treffliche Anregungen. Und wiederum folgt „Musikgeschichtliches", das mit einer Ausnahme nicht mehr als eine Sammlung von philosophieähnlichen Aphorismen ist. Alles in allem: der Gewinn, den diese Sammlung an ästhetischen Einsichten bringt, ist nicht ganz leicht herauszulösen, aber auch nicht gering. Was die „Führertugend" betrifft, so kommt sie Halm als einem interpretierenden Führer gewiß zu; als Philosoph und begrifflich-systematischer Ästhetiker kann er nur ein Führer sein, sofern er leicht suggestible Hörer findet, die edlen Gesten und Absichten alles glauben; das ist übrigens bezeichnend genug: es ist die Aufgabe der Kulturpolitiker und etwa der Musiklehrer, Führer zu sein, jeder nach seinem Vermögen; die Ästhetik ist für sie Erkenntnismittel, nicht Idealkost. In einem aber wird Halm ein bedeutsamer

---

Ein recht billiges Verfahren! Es ließe sich von Anfang bis zu Ende als hinfällig erweisen. Hier nur einige Gegenäußerungen. Lasse ich mir ein Auswahlprinzip für die Gegenstände meiner Untersuchung von „außen" aufdrängen, so heißt das nicht: ich muß nun das Auswahlprinzip untersuchen, sondern ich kann trotzdem unbehindert beim Gegenstand selbst bleiben. Es ist und bleibt zweierlei, ob man Wirkungen oder Ursachen studiert — selbst wer eine Ästhetik nur auf „scheinerfolg"reiche Werke bauen würde, würde doch zu einer Ästhetik gelangen und durchaus nicht zu einer Massensoziologie. Auch ist der „Erfolg" keineswegs immer nur durch Massenwirkungen erreicht worden; das läßt sich wohl mit dem Hochmut des einsamen Kulturapostels behaupten, aber die Tatsachen sprechen eine andre Sprache. Etwas ganz andres ist es schließlich, „Führertugend" (ein recht predigerhaftes, salbadriges Wort) zuzuerkennen oder Tatsachen aufzuzeigen. Damit, daß jemand z. B. Rich. Strauß' Werke erklärt, behauptet er nicht, daß diese vorbildlich seien. Der Ästhetiker ist eben nicht, was Halm gern möchte, daß er sei: Pädagog; er ist Wissenschafter. Von der Würde der Kunst redet Halm ständig; die Würde der Wissenschaft ist ihm ein böhmisches Dorf.

Helfer sein, im Kampf gegen die Mode, das Vorurteil, die Alltäglichkeit. Er steht, offen oder nicht offen, immer irgendwie in der Opposition, und überhören kann und soll ihn die Musikwelt nicht. Sch.

Felix Weingartner, Ratschläge für Aufführungen der Sinfonien Beethovens. (Zweite, durchgesehene Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 5 Mk.)

Die zweite Auflage des anregenden Buches enthält laut Vorwort, in dem Weingartner darauf hinweist, daß seine Ratschläge zu seiner Freude vielfach befolgt worden sind, „nur einige wenige Verbesserungen; das allermeiste ist unverändert geblieben".

Neue Kompositionen

Vor uns liegen — im Neuen Musik-Verlage Hannover erschienene — Lieder, Klavierkompositionen und Bearbeitungen von Richard Lange (Hannover). Alle tragen den Stempel einer vornehmen, reichlich blühenden Schreibweise. Die Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung („Verratene Liebe", „Veilchen", „Oft in der stillen Nacht", „Rückblick", „Das tote Vögelein" und „Hör' ich Klänge, hör' ich Sänge") sind meist melodiös, gut in der Deklamation und originell, besonders in der Begleitung, die allerdings mehrfach dominiert und ziemliche Technik verlangt. Der Männerchor (Trauungsgesang) ist einfach gehalten, läßt aber eine eigentlich ausgesponnene Melodienlinie vermissen. Die Klavierkomposition („Kleiner Walzer") zeigt glücklichste Stimmung, würde jedoch, wenn das mehrmals auf- und absteigende „Glissando" wegfiele, natürlicher, weniger gesucht erscheinen. Von den „Bearbeitungen" will uns die des Chopinschen Trauermarsches am wenigsten behagen. Ein Trauermarsch als Virtuosenstück? Wo bleibt bei dem reichen Arpeggien- und Passagenwerk die erhabene Ruhe, die ergreifende Klage und Trauer? Gut gelungen erscheint uns dagegen das Arrangement des Schumannschen „Tanzliedes" (Op. 78, 1) für Klavier zu 4 Händen. Über die Bearbeitungen der Kompositionen von Joã-Schwarz-Tilho aus dem „Album do Brasil" können wir nicht weiter urteilen, da uns die Originale unbekannt sind. Auf jeden Fall sind es interessante, dankbare Vortragsstücke. Btt.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 39

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. Sept. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mozart-Zyklus

Beiträge zu einer Inszenierung

Von Dr. **Ernst Lert** (Leipzig)

1. Don Juan

Den Bühnen gegenüber als Bearbeitung Manuskript

I.

Der Dramatiker gibt der Bühne den Text seines Dramas, beziehungsweise Text und Musik, zur Aufführung. Aus diesen einzigen künstlerischen Elementen der Dichtung den lebendigen Dialog und aus diesem Dialog die Handlung zu gestalten, ist Aufgabe der Bühnenkunst, vor allem des Inszenators. Unantastbar, alleinbestimmend ist das Wort und die Musik. Bühnenanweisungen haben wie Briefe und Kommentare höchstens erläuternden Wert. Der Wille des Autors ist einzig in Text und Musik ausgedrückt und — begrenzt. Diese möglichst getreu und (was besonders bei Nummernopern wichtig ist) in jener Reihenfolge, für welche sie gesetzt wurden, und möglichst ohne Auslassungen bühnlich zu gestalten, ist ebenso Pflicht des Theaters, als es sein gutes Recht ist, Technik und Mittel zu dieser Gestaltung frei zu wählen.

Klarheit und Schlagkraft der Handlung in Treue gegen die Partitur ist darum auch die erste Aufgabe für die Aufführung von Da-Ponte — Mozarts „Don Juan". Dabei wollen wir das Problem der Übersetzung beiseite lassen. Es steht eine neuerliche Probeaufführung mit dem verbesserten Scheidemantelschen Text bevor, und fällt diese günstig aus, dann ist die Textfrage für die deutsche Bühne gelöst, denn alle Theater des Bühnenvereins sind hernach verpflichtet, ihren Neueinstudierungen des „Don Juan" diese Übersetzung zugrunde zu legen.

Nach meiner Erfahrung aber liegt die unbefriedigende Wirkung der bisherigen „Don Juan"-Aufführungen weniger in der schlechten Übersetzung der Oper, denn wir haben schon alle möglichen Verdeutschungen erfahren müssen, sondern es kann vielmehr, da auch die italienische Fassung dem Bühnenverständnis Schwierigkeiten macht, der Fehler nur in der Inszenierungstradition des Werkes liegen, welche die Handlung nicht genügend klar herausarbeitet.

Wir wollen darum, fern vom Übersetzungsstreit, kurz das szenische Problem des Werkes erörtern.

II.

Vor allem heißt es die **Bühnenvorgänge** klar aus der Partitur herauszuarbeiten. Der Titelheld erscheint zum Anfang in drei Liebeshandlungen verwickelt: erstens mit der adligen Komturstochter Donna Anna, zweitens mit der Bürgerin Donna Elvira und drittens mit der Bäuerin Zerline. Zuerst laufen die drei Abenteuer selbständig nebeneinander her, bis Elvira auch das Schicksal der Anna und Zerline in die Hand nimmt und sich so zur Führerin des Gegenspiels gegen Juan macht. Ihre Partie ist also mit der stärksten dramatischen Darstellerin des Ensembles zu besetzen, unabhängig von jeder Fachtradition.[1]) Anna ist nach Jahn eine sanfte, echte Mädchennatur. Sie vermag nicht, durch leidenschaftliche Empfindung bestimmt, allein, selbständig zu handeln wie Elvira. Anna braucht die Stütze des Mannes, sie überläßt dem ritterlichen Ottavio die Rache an Giovanni, Elvira aber rächt selber ihr Schicksal. Seitdem die Schröder-Devrient die Anna statt der Elvira sang, gehört die Partie freilich den Hochdramatischen und verschiebt so das ganze Drama bis ins Unverständliche. Von Jahn bis Georg Hartmann (Signale, Sept. 1916) wird vergebens gegen diese Tradition gekämpft. Elvira heftet sich als sein Schicksal unerbittlich an den Weg Giovannis und verläßt ihn erst, als der Komtur ihre Sendung übernimmt. Sie hat keinen ihr eigenen Schauplatz, denn sie wandert immer Giovanni nach. Darum läßt sie der Text als Fremde, aus Burgos zugereist, in Sevilla ein.

Umso deutlicher muß die Inszenierung das Milieu der beiden anderen Handlungen herausarbeiten.

III.

Um die notwendige dramatische Klarheit zu erreichen, brauchen wir etwas mehr und andere Schauplätze, als sie die Textbücher der Tradition kennen. Die erste Szene: Donna Anna-Handlung spielt vor dem Hause des Komturs. Ob Garten oder Straße oder beides aufgebaut ist, bleibt gleichgültig. Don Juan ist im Milieu Donna Annas. Die zweite Szene ist die Handlung der fremden Elvira; sie verlangt einen neutralen Ort. Die traditionelle

[1]) Vgl. dazu auch: Jahn, Mozart II⁴ S. 434 ff.; Gumprecht, Klassisches Sopranalbum S. VIII f.; Epstein, Mozarts Don Juan S. 8 f.; C. Adelmann, Donna Elvira als Kunstideal, München 1888, u. a. Zu meiner Auffassung der Donna Anna kongruent Jahn ebenda S. 444; Epstein S. 8 f.; Gounod, Mozarts Don Juan, übersetzt von Klages. Zu Ottavio: Liebe, Consonanzen und Dissonanzen S. 179 ff.

Sevillaner Straße, welche eine Schenke und Giovannis Villa vereinigt, um der Bühne Umbauten zu ersparen, ist hier als allzu neutral fehl am Orte. Unsere Drehbühne führt uns lieber auf eine Anhöhe vor der Stadt, in ein einsames Parkrondell mit dem Ausblick auf Sevilla. Dort kann sich Don Juan eher ein Stelldichein mit der erwarteten Dame geben als auf der Straße vor seinem eigenen Haus. Dort kann auch Elvira auf ihrer Reise von Burgos nach Sevilla wohlmotiviert letzte Rast halten und, vor den Toren der Rache, ihre Aufgabe in der Arie (Nr. 3) zusammenfassen. Und hier spielt noch die Registerarie und die für Wien nachkomponierte große Arie (Nr. 23).

Mit dem strahlenden Wechsel der musikalischen Stimmung von Es dur nach G dur wechselt auch die Szenerie. Die Zerlinen-Handlung setzt in ihrem zuständigen Milieu ein. Was ist das Wesentliche des Zerlinen-Spiels? Daß Juan die Bäuerin an ihrem Hochzeitstag beinahe verführt. Darum lassen wir diese Handlung auf dem von einer Mauer umgebenen Platz vor der Kirche auf einem Hügel außerhalb der Stadt spielen. Felder als Umgebung, im Hindergrund mehrere Villen, die vorderste ist die Giovannis. Die Bauernhochzeit kommt im vollen katalanischen Brautstaat von der Trauung aus der Kirche. Mit Recht kann jetzt Don Juan auf einem Spaziergange die Hochzeit als solche erkennen. Er lädt auch nicht die Bauern „in diese Schenke", sondern in seinen Palast (nel mio palazzo) ein, wo er die Hochzeit in seinem Sinne weiterfeiern will. Wenn nach dem Duett „là ci darem la mano" (Nr. 7) Elvira auftritt, nicht mehr im Reisekleid (aber auch nicht in dem unsinnigen Trauerkostüm), sondern im einfachen bürgerlichen Straßenkleid, so erklärt ein Gebetbuch deutlich den Zweck ihres Kommens an diese Stätte. Aber an der Kirche liegt auch nach alter Sitte der Kirchhof, aus dessen Tor sich wieder das Erscheinen der weinenden, schwarzverschleierten Anna mit Ottavio motiviert. Das Quartett ist hiermit ebenfalls szenisch deutlich begründet. Dann spielt die Zerlinen-Handlung zwischen dem Kirchenportal und der Türe in der Mauer auf der linken, hellen Bühnenseite, so gruppiert sich das Quartett (Nr. 9) und die Ottavio-Anna-Szene (Nr. 10, 11) logisch vor der schwarzen Kirchhofstür und der düster verwitterten Kirchenmauer.

Die Champagnerarie, Juans einzige Arie, auf der Straße zu singen, ist unmöglich. Sogar der Garten ist zu wenig intim für dieses sexuelle brio. Solche erotische Intimitäten verlangen den geschlossenen Raum, das Heim, die Werkstätte des Verführers. Ich lasse also den ersten Bogen des späteren Ballsaals fallen, den Saal selbst verhüllen noch sinnlich farbige Vorhänge. Leporello tritt auf, klopft an die Schlafgemachtüre (dieselbe, in welche Juan später Zerline lockt), Juan kommt heraus und beendet, halb in der Tür, während des Rezitativs die Festtoilette. Mit der Arie (Nr. 12) treibt er dann, zum Liebesfest bereit, Leporello und sich selbst in den Garten seiner Villa, welcher inzwischen aufgebaut wurde. Hier sind die angeheiterten, schon liebesgirrenden Bauernpaare, hier vereinigt Don Juan alle drei Liebeshandlungen bei sich. Zerline und Masetto zanken hier, und schon das Auftreten des Maskenterzetts wirkt hier als Handlung, als Eindringen der Vergeltung in Don Juans Bereich. Der Ballsaal endlich spielt wieder in der Dekoration der Champagnerarie, nur daß die Vorhänge jetzt beiseite gezogen sind und den durch zwei Säulenreihen in drei Felder geteilten Saal öffnen, in dessen Mittelfeld das Hausorchester zum Menuett für Anna, Ottavio und die vornehmeren Gäste aufspielt, das auf der Seite des Schlafzimmers gelegene Bauernorchester zum Kontertanz für Zerline und Juan, die auf der Gegenseite geigende Dorfmusik zum Walzer Leporellos und Masettos wie der betrunkenen Bauern. Elvira beherrscht vom Mittelbogen vorne aus die Situation, Zerline wird von Juan in das aus der Champagnerszene schon bekannte Schlafzimmer entführt.

Der zweite Akt spielt anfangs, bis zum Abgang Zerlinens mit dem geprügelten Masetto in der engen Straße vor Elviras Balkon. Für das Sextett (Nr. 20) schreibt das Buch vor: „Otrio terreno oscuro in casa di Donna Anna". Ja, aber wie kommen Elvira und Leporello, Zerline und Masetto in dieses fremde Haus? Woher weiß der Zuschauer, daß diese finstere Diele zu Annas Wohnung gehört?

Man spielte, um dieser Unklarheit der Situation zu begegnen, diese Szene meist im Kreuzgang einer Kirche oder „in einer Rotunde, die bei Spaziergängen als Durchgang benutzt wird", oder gar auf der Straße vor der Schenke des ersten Aktes. In so verwickelten Situationen aber, wie das Sextett eine darstellt, kann der Zuschauer sich nur zurechtfinden, wenn ihm der Ort schon bekannt ist. Ich nehme deshalb hier wieder den mauerumfriedeten Kirchplatz. Die Tür in der Mauer ist bei Nacht geschlossen. Leporello hat mit Elvira diesen einsamen Fleck vor der Stadt gesucht. Die Lichter, welche Leporello den Hügel herauf kommen sieht, tragen einerseits Anna und Ottavio, welche wieder auf den Kirchhof zum Grabe des Komturs gehen, andrerseits Zerline und Masetto, welche dem vermeintlichen Don Juan auf der Spur sind. Es motiviert sich dann von selbst, daß in der nächsten Szene, der Kirchhofsszene, Leporello fluchend an der Mauer vorbeigeht, wo ihn der dorthin geflohene Juan abfaßt. Der Kirchhof wird vom Zimmer der Anna abgelöst, bis endlich der Speisesaal Don Juans mit seinem Einsturz die Reihe der Schauplätze schließt.

Diese szenische Einteilung ermöglicht mir eine klare, logische Gestaltung und Gliederung der Handlung in den dramatischen Gruppen, ohne der Partitur durch Umstellungen und Änderungen Gewalt antun zu müssen. Die Drehbühne sowie offene Verwandlungen verbürgen ein pausenloses Durchspielen innerhalb der zwei Akte.

IV.

Die Shakespearische Freiheit der Schauplätze ermöglicht aber auch die Shakespearische Freiheit der Zeit, welche um so schärfer die Einheit und Deutlichkeit der Handlung herausarbeiten läßt. Die Unmöglichkeit, daß der Komtur am Tage nach seinem Tode schon begraben ist und sein Standbild hat, ist vermieden. Zur Elvira-Szene (Registerarie) ist Juan umgezogen, er trägt sein elegantes Adelskostüm zum Stelldichein. Elvira kommt im Reisekleid (alrito da viaggio). Die Szene vor der Kirche und alle folgenden des Aktes tragen sich wieder längere Zeit später zu. Juan spaziert mit Stiefeln und Stock über seine Güter, Elvira geht im farbigen Straßenkleid zur Kirche. Zu Hause, zur Champagnerarie und zum Hochzeitsball überraschen wir Juan beim Umkleiden ins Festgewand, während das Racheterzett im Domino, die Bauern im Hochzeitsstaat erscheinen. Die Verwandlung legt auch symbolisch mehr Zeit zwischen die Einladung Juans an die Bauern und ihre von Leporello berichtete

Ausgelassenheit. Juan kann Zerlinen jetzt mehr Zeit lassen, um sie für den Sündenfall reifen zu machen.

Der zweite Akt wird mit der Einladung an das Standbild, es möge „heut Abend" (questa sera) Don Juans Gast sein, dadurch, daß die Einladung nach Mitternacht ergeht, in zwei Teile zerlegt: in die Nacht bis zur Kirchhofsszene und in das letzte Abendessen Don Juans. Den Einschnitt zwischen beiden Zeiten überbrückt und markiert die Szene in Annas Zimmer (Briefarie, Nr. 25), welche am Morgen der Katastrophe spielt. Ein versöhnendes Kontrastbild zwischen den beiden grausigen Nachtstücken.

V.[2])

Mozart gehört im Sinne Schillers zu den naiven Künstlern, den Realisten, nach Rutz zum Typus I, welcher von Nohl mit Dilthey auch als der des Pantheismus, der „ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt lebt" bezeichnet wird. Die Oper „Don Giovanni" ist von Rutz als I, kalt, ausgeprägt, dramatisch näher bestimmt. Verfolgen wir diesen Typus für die Gesamtdarstellung des Werkes weiter, so ergibt sich als grundsätzliche Körperhaltung das aufrechte, gerade Tragen des Oberkörpers mit dem wagrechten Vorschieben des Unterleibes nach Art der römischen Statuen, das Zwerchfell zusammengezogen (Rutz Fig. 4). Dadurch wird nicht nur die Bewegung und Mimik, sondern auch der Stimmklang, welcher hier dunkel und weich wird, kurz die ganze schauspielerische Auffassung und Gestaltung der Partien gelenkt. Der Atem ist sanft und schwach, fern von dem scharfen, keuchenden Brustheben des Wagnerschen Typus III. Aber auch das Sehnende, Drängende des vorgeneigten Typus II (Beethoven) ist hier zu vermeiden. Leider wird Mozart gewöhnlich in dieser zweiten Haltung, welche die Grundhaltung der sentimentalischen französierenden Darstellungskunst des 18. Jahrhunderts war, gespielt und wird dadurch unnatürlich, pseudoelegant wie ein commis voyageur, er erhält eine affektierte, ihm fremde Süßlichkeit und Empfindsamkeit, welche besonders den Elvira, Anna und Ottavio jenen fatalen, weinerlichen, unmozartischen Charakter aufkleben. Die „ganze Wiedergabe ist aus der Vertonung heraus zu gestalten, nicht aus dem Sprachmusikalischen im Text" (Rutz 54) und da zeigt sich nach Jahn (II^4 S. 421 ff.) das rasche parlando als der italienische Naturgrundton unserer Oper und (Rutz S. 432) etwas Sprunghaftes, Unruhiges durch die Gegensätzlichkeit zwischen Ruhe und Bewegung. Die Gestik dieses italienischen Typus I zeigt ein lebhaftes Spiel der Hände (nicht der Arme!), weniger der Beine. Dieses Händespiel finden nach Jahn alle Erklärer als für die Vertonung des „Don Juan" charakteristisch.

Fernab liegt diesem dramma giocoso alles Pathos. Der Realismus verlangt Einssein mit der Natur. Die Grundfarbe der Mozartschen Heiterkeit ist hier nicht der sentimentale Biedermeierhumor Lortzings, ja nicht einmal die weiche Freudigkeit der „Zauberflöte", sondern, wenn Mozart irgendwo Shakespearisch ist, dann ist er es im „Don Giovanni". Das Wesen dieses Humors aber ist die Ironie. Von dem spielerisch-zärtlichen Anhauch des Duettino „La ci darem la mano" (Reich mir die Hand) bis zu dem trockenen, harten Sarkasmus der Registerarie und der Kirchhofszene, ja bis zum blasphemischen Hohn des zweiten Finales brennt die kalte Flamme dieser Ironie. Nur durch sie wird Giovanni in seiner trotzigen Überlegenheit verständlich, denn kein Gefühl und Ausdruck distanziert Subjekt und Welt so deutlich voneinander als die Ironie. Und nur von ihr aus glaube ich auch die vielumstrittene Elvira-Arie (Nr. 23) fassen zu können, deren angeblich „heiterer" Es dur-Satz mit all seiner unruhigen Agogik (Betonung der leichten Taktteile u. a.) und seiner so gar nicht „perlenden" Koloraturen eine schneidende Selbstverspottung der sich würdelos fühlenden Elvira ist. Man spreche einmal: Ma tradita e abbandonata provo ancor per lui pieta! um die ganze Bitterkeit zu fühlen. Die Ironie löst jedes Pathos auf.

Der ironische Grundcharakter, das giocoso (nicht giojoso!) des Werkes zeigt sich vor allem in der Titelfigur. „Don Juan wird den Frauen dadurch so gefährlich, daß er sich instinktmäßig der Natur der Frau assimiliert, die ihn anzieht. Dies hat Mozart treffend ausgedrückt" (Jahn a. a. O. S. 429). Juan spielt immer eine Rolle, geht immer scheinbar ganz auf den Ton und das Wesen der Partnerin ein. Dadurch wird er ironisch, denn „Ernst des Scheines" ist nach Jean Paul die Formel der Ironie. So spielt er mit vornehmer Ruhe und Grandezza gegen Anna den Kavalier, ist selbst in der Heftigkeit der ersten Szene beherrscht, er folgt sogar dem Komtur in die klaren, weltmännischen Rhythmen der Herausforderung. Der galante Ton gegen die „bella Donna Anna" in den Rezitativen vor und nach dem Quartett Nr. 9 geht über die höfische Form und Sitte nie hinaus, ist aber doch so deutlich werbend, daß Anna an dem sinnlich geflüsterten „in mia casa v'aspetto" den Eindringling erkennt. Die feine, stille Linie in der Melodie Annas hat Jahn (a. a. O. S. 444) bereits gedeutet. Gegen das Bürgermädchen Elvira geht Juan schon rascher und deutlicher vor. Die Anrede in der Arie Nr. 3: „Signorina" zu den schmeichelnden Geigen hat etwas von dem empfindsamen Liebesspiel zwischen dem verführerischen Offizier und dem Bürgermädchen, dessen romantisch gezierter Opernton durch die Parodie im Terzett Nr. 16 besonders deutlich wird. Hier wird Juan leicht burschikos zu spielen haben, einen reichen Bürgerssohn, der Offizier ist. Die bürgerliche Elvira wird auch im Gegensatz zu der von klaren Rhythmen getragenen, höfisch erzogenen Anna viel unbeherrschter, leidenschaftlicher von ihren Koloraturen und kleinen Noten getrieben, wie es gerade das Quartett (Nr. 9) klar beweist, so daß sie Don Juan mit einem Schein von Wahrheit als wahnsinnig ausgeben kann. Mit Zerline macht Juan ebensowenig Umstände als etwa Casanova mit dem Stubenmädchen. Er geht gleich auf das Ganze los, tändelt mit der lüsternen Braut in der leichten volksliedmäßig wiegenden Tanzmanier des Duettino (Nr. 7), findet sich im ersten Finale in dem raschen, sinnlichen parlando des lockenden italischen Bauernburschen zu ihr. Hat er Donna Anna mit feiner Grandezza die Hand geküßt und

[2]) Zur Orientierung über diesen Abschnitt vgl.: Ottmar Rutz, „Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck", Leipzig 1911; E. Sievers, „Neues zu den Rutzschen Reaktionen" im Archiv für experimentelle und klinische Phonetik Bd. 1, Berlin 1914; Hermann Nohl, „Typische Kunststile in Dichtung und Musik", Jena 1915. — So ungeheuer wichtig diese Entdeckungen für Inszenatoren, Dirigenten und Darsteller sind, ebenso unbekannt sind sie ihnen meistens. Einer einheitlichen Durchgestaltung des Ensembles steht heute neben diesem Mangel auch noch das Kleben der Sänger an einer bestimmten Gesangsmethode sowie das Fehlen einer rhythmisch-gymnastischen Schulung, ja oft jeder schauspielerischen Bildung überhaupt entgegen. Und die gewohnte Routine macht die objektive Einfühlung unmöglich.

vor Elvira artig den Hut gezogen, so faßt er Zerline gleich keck um die Brust. Die sinnliche, etwas dumme Bäuerin Zerline wie der polternde Bursch Masetto, im Urtext ebenso lebendig derb hingestellt wie in der festen, naiven Musik dazu, sie sind wie der ihnen blutsverwandte Leporello freilich in allen deutschen Texten zu den gewissen batisthemdigen, lackschuhigen konventionellen Theaterbauern geworden, wie sie seit den Schäferspielen üblich sind. Hier muß der Inszenator auf den italienischen Text zurückgehen und den kecken, südlichen Realismus sprachlich der Musik anpassen.

Aber auch den Männern gleicht sich Juan an und läßt sich vor allem mit seinem Diener Leporello gehen, dessen stachligen Dialekt er bis in die Nachahmung des Melodischen (Duett Nr. 15) annimmt, wie dieser die Manieren seines Herrn. Daher können sie ihre Rollen leicht und gut vertauschen, sobald es nötig wird.[3]) Doch werden wir bei dem komischen Diener nie vergessen dürfen, daß er nicht von dem grobschlächtigen deutschen Hanswurst, sondern von dem spanischen, mit Recht grazioso heißenden Komiker abstammt und daß Leporello zu deutsch Häschen bedeutet. Don Juan hat für sich selbst nur die für seine charakteristische, sprühende Lebensgier so bezeichnende, jagende, sogen. Champagnerarie (Nr. 12), in welcher der Darsteller alle Zügel der Lebenskomödie abwirft und das ungebärdige, genußgierige Temperament Giovannis nackt und heiß auflodern läßt. Ein Ausbruch, ein Aufjauchzen, ein Schrei der Genußfreude. Die zitierte „Ungebrochenheit und Unmittelbarkeit in sich“ des Typus I ist ja im Don Juan bis zur Blasphemie gesteigert. Was Simmel von Mozarts nächstem Verwandten im Typus I, von Goethe beweist, „der von dem, was man Moral nennt, nichts wissen will und alle diese dunklen Erfahrungen möglichst von sich entfernt“, das gilt, bis zur Dämonie der letzten Szene von Mozarts Beichte im „Don Giovanni“. Die Konzession Da-Ponte Mozarts an den Sinn einer Zeit, welcher die Moral wie das rote Schnupftuch dem Lehrer hinten heraushängen mußte, das Schlußsextett, lassen wir heute, wo wir den Künstler jenseits von Gut und Böse zu sehen vertragen, mit Recht weg. Dafür aber muß die Nachlässigkeit und Hilflosigkeit, mit welcher die letzte Elvira-Szene gewöhnlich inszeniert wird, verschwinden. „Zum erstenmal treten Giovanni und Elvira als ebenbürtige Rivalen gegeneinander. Elviras leidenschaftliche Empfindung ist geadelt, geläutert, ohne an Stärke und Lebhaftigkeit einzubüßen. Giovanni entwickelt eine Energie und Kraft der Lebenslust, welche den Charakter der Größe annähme, wenn sie einem hohen Zwecke diente, so aber Entsetzen erregt“ (Jahn a. a. O. S. 440). Wir geben ihr die Größe und das Entsetzen. Dieses „Moment der letzten Spannung“ muß darstellerisch auf Größe und Entsetzen hin mit allen Mitteln gestaltet werden. Die stille Hoheit Elviras (sie trägt nach der letzten, schwersten Enttäuschung zum Zeichen ihrer Weltentsagung eine Art Klosterhabit) weiß nichts von der Stein-Rochlitzischen Bettelei um Jungfernschaft und Liebe. Sie warnt zum letztenmal als guter Engel den Sünder, er aber verdreht ihr lästerlich das Wort und die Melodie im Munde, ironisiert ihren Kniefall durch seine galante Parodie. Elvira aber steht über jeder selbstischen Begierde. Ihr letzter Schrei ist kein feiger Quietscher, sondern der schneidende Schmerz um den verlorenen Menschen. Sie „entflieht“ auch nicht „durch eine Seitentür“, sondern sie geht im Innersten gebrochen, still betend, so langsam ab, daß sie gerade verschwunden ist, wenn der steinerne Gast auftritt. Die verzeihende Gnade wird von der rächenden Strafe abgelöst.

Aber auch die letzten Worte Juans hat Da-Ponte aus den gewissen Moralgründen viel schwächer gehalten, als es die romanischen Dramen dieses Stoffes kennen, viel schwächer, als Mozart seine besessene Musik gab. Den sterbenden Wollüstling gar um Gnade wimmern zu lassen, wie es Stein-Rochlitz tun, ist unmöglich, aber auch die wörtliche Übersetzung erschöpft weder den Gehalt der Musik noch bringt sie einen nach der erschütternden Komturszene gesteigerten, konsequenten Schluß. Mit dem Verschwinden des Komturs fällt das Buch gänzlich ab, und der Schluß wurde, indem man die letzte Szene Juan und Leporello gar nicht mehr singen ließ, durch die Inszenierung eines Feuor- und Maschinenspektakels zwar ausgefüllt, aber nicht erfüllt. Gegen Verwandlungs- und Lärmeffekte ist unser Publikum heute zu abgehärtet, denn Zirkus und Kino tragen diese Sensationen so reichlich und stark auf, wie sie das Theater niemals bringen kann. Auch Jahn (a. a. O. S. 462) verwirft diese Spielereien mit Recht als unmozartisch und undramatisch. Worauf es uns ankommt, ist dies: den Charakter des Don Juan bis in die letzten tragischen Konsequenzen zu steigern, wie es die Musik weit über den Text hinaus vollbringt. Wir lassen es deshalb an dem Gewitter mit Donner und fahlen Blitzen beim Auftritt des Komturs genug sein. Ungestört von Theatereffekten muß die kalte Lebensferne des steinernen Gastes und die heiße Lebensgier des blutvollen Renaissancemenschen zur letzten Abrechnung kommen. Dann aber — kein Bereuen! Im Gegenteil! So gewaltig auch die Stimmen der Hölle dröhnen (starker Männerchor durch Sprachrohre aus der Versenkung), wir steigern den Da-Ponteschen Text zur dämonischen Intensität der Mozartschen Musik in einen Trotz, welcher letzter Wahnsinn wird. Unter Blitzen und Donnern singt Juan im Fieberparoxismus (Rietz-Partitur, s. Kl.-A. Peters 8516, S. 282 ff.):

„Es faßt, zerreißt die Seele mir,
Zerfleischet mich mit wilder Gier,
Doch ich muß ohne Beben
Der Hölle widerstehn! (Er reißt wahnwitzig Dolch und Degen heraus.)
Heran, ihr Teufel kommt heran,
Ich wage meine Seele dran,
Ich trotze eurem Wüter ohn' Reue bis zum Tod“.

Nun schlägt der Blitz des Gewitters ein, auf dem [Notenbeispiel] welches er drei Takte hält, schreit Juan „Ah!“ gewaltig auf, bis sein Schrei im Einschlage erstickt, während über ihm und dem zu seinem Trotz im feigen Kontrast winselnden Leporello das Haus als schwarzes Chaos einstürzt.



---

[3]) Bei der Einstudierung wird der Sänger des Giovanni dem des Leporello jene Stellen, wo dieser seinen Herrn kopieren muß, so oft vorsingen und vorspielen, bis dem Darsteller des Leporello die Nachahmung Giovannis täuschend gelingt, und ebenso geschieht es umgekehrt.

Eine Don Juan-Première

Von **Bruno Schrader**

Am 22. September brachte das Berlin-Charlottenburger Deutsche Opernhaus zum ersten Male Mozarts Don Juan heraus. Eine neue Lösung der hier vorhandenen Probleme dürfte eines besonderen Aufsatzes wohl würdig sein. Sie betrifft zunächst den Text, eine alte Frage, die man ja letzthin durch eine eigene Preiskonkurrenz endgültig beantworten zu können glaubte. Georg Hartmann, der nicht nur bühnenkundige, sondern auch musikalisch sattelfeste Direktor des genannten Kunstinstituts, hat uns gezeigt, daß das auch ohne solches Aufgebot möglich ist. Allerdings liegen seinen Resultaten, auch in szenischer Beziehung, langjährige und eingehende Studien zugrunde, die die ganze Hochflut der einschlägigen Literatur umfassen, sich auf das alte „Spanische Theater" erstreckten und bis auf das Urdrama, den Burlador de Sevilla von Tirso de Molina (um 1600) zurückgingen. Hartmann konnte sich schon 1910 im 2. Jahrgange der „Deutschen Bühne", des amtlichen Blattes des Deutschen Bühnenvereins, abschließend zur Sache äußern, auf welchen Aufsatz besonders interessierte Leser verwiesen seien (Nr. 18 vom 25. November). Vordem hatte man in München ganze Arbeit gemacht, wo Possart und Levi im Königl. Residenztheater Hand in Hand gingen. Ich sah dort den Don Juan am 30. März 1897 und glaubte nunmehr auch eine bessere Zeit für ihn gekommen. Aber das Musterbeispiel fand kaum Nachahmung; man blieb im allgemeinen den schlechten Gewohnheiten treu. Nicht einmal der von Levi neu übersetzte und bearbeitete Text, der zusammen mit dem gegenüber gedruckten italienischen Originale als hübsch ausgestattetes Buch erschien, wirkte in die Ferne. Gleich dem Hartmannschen, der als schlichtes Heft im Berliner Bühnenverlage von Ahn & Simrock herauskam, bemühte er sich um die Kongruenz von Wort und Ton sowie um die Ausmerzung des traditionellen Widersinnes und alberner Exklamationen. So heißt es z. B. gleich anfangs in Leporellos Introduktion: Voi star dentro colla bella Ed io far la sentinella, was allgemein mit „Wenn Sie drin sich divertieren, Muß ich Schildwach' hier erfrieren" wiedergegeben wird, obwohl Leporello in einer warmen andalusischen Sommernacht dasteht. Levi übersetzte hier: „Tändelt Ihr mit einer Schönen, Dann muß ich als Wache frönen"; Hartmann aber (im Anschlusse an das vorhergehende: O che caro galantuomo!): „Sie, mein Herr, verstehn die Sache; Während Sie sich amüsieren, Stehe ich hier draußen Wache!" So ersetzt er zugleich das veraltete „divertieren" durch ein zeitgemäßeres Wort. Sonst aber konserviert er möglichst die altertümliche Färbung des Textes, von dem wir uns hier weitere Proben versagen müssen. Bezüglich der Kongruenz von Wort und Ton bemühten sich beide Erneuerer um das Mögliche. Hier kann ja für das italienische Original insofern kein voller Ersatz geschaffen werden, als Mozart bei dessen Vertonung so sangesgerecht verfuhr, daß er nicht nur Wort- und Tonakzent, sondern auch die einzelnen Vokale und die darauf fallenden Tonverbindungen genau gegeneinander abwog. Deshalb klingt auch das italienische Original noch weit besser und leichter wie ein deutscher Text. Don Giovanni gehört eben zu des deutschen Meisters italienischen Opern. Da vermag auch die genialste Übertragung nicht zu helfen, genau so, wie etwa Wagners germanischer Nibelungenring nicht restlos in die italienische oder französische Sprache übergehen kann Man wird also im Don Juan zufrieden sein müssen, wenn die Tonakzente nicht auf tonlose Silben fallen und umgekehrt, ferner wenn die musikalische Linie nicht durch ungünstige Vokale unsangbar und häßlich gemacht wird. In dieser Beziehung ist noch dazu die erheblich tiefere Stimmung des Kammertones zu Mozarts Zeit in Rechnung zu stellen.

Hinsichtlich der Gesamtlage des Werkes in unserer Zeit schreibt Hartmann richtig: „Die großen Bühnen unserer Zeit, die riesigen Theaterräume sind der Kunst Mozarts zuwider". Das gilt namentlich von unserm Deutschen Opernhause, dem zurzeit größten auf heimischem Boden. Doch sollte man deshalb auf Mozarts Opern verzichten? Da war freilich das Königl. Residenztheater in München, dieses feine Glanzstück der alten Rokokokunst, eine bessere Voraussetzung. Dort leitete Mozart 1781 die Uraufführung seines Idomeneo; dort fand ich auch 1897 im Don Juan noch die alte Orchesterbesetzung vor: je 4 erste und zweite Violinen, je 2 Violen, Violoncelle und Kontrabässe, die nötigen Bläser und — das Klavier (Cembalo). Auf letzterem wurden die Seccorezitative begleitet. Szenisch half man sich mit der damals neuen Lautenschlägerschen Drehbühne, die aber zu viele Bilder im Diagonalschnitte zeigte und somit fragwürdig blieb. Ähnlich wie zu Shakespeares war auch zu Mozarts Zeit der schnelle und häufige Szenenwechsel kein großes Kunststück, denn alles war leicht und andeutungsweise. Praktikable Türen und Fenster bis in die höchsten Stockwerke hinein, schwere massive Möbel, voll ausgebaute Zimmerwände und Decken, wie wir das heutzutage verlangen, gab es nicht. Zur Seite durfte man durch die offenen Kulissen mittels einer bloß gedachten Türe allenthalben auf und abtreten. Verwandlungen konnten auf offener Bühne vor sich gehen, und der Zwischenvorhang war noch nicht erfunden. Hier im Deutschen Opernhause kommen der Oper nun die beiden Nebenbühnen zustatten: während auf der Hauptbühne gespielt wird, wird auf der rechten Nebenbühne die neue Szene hergerichtet; im gegebenen Augenblicke rollt die Hauptbühne in den Raum der linken Nebenbühne und die rechte in den der Hauptbühne ein, worauf die Entwicklung in umgekehrter Weise weitergeht. Aber abgesehen davon, galt es hier auch traditionellen Gewohnheiten. Zu ihnen gehört z. B. die Kirchhofsszene. Don Juan sichert sich bekanntlich auf seiner Flucht vor seinen Rächern kurzerhand über eine Kirchhofsmauer, stößt auf das Grabdenkmal des Komturs und gerät so auf den Einfall seiner übermütigen, so folgenschweren Einladung. Die Quelle hat hier aber nur: Recinto con una statua equestre del Commendatore, spricht also erstens nur von einer Reiterstatue ohne etwaige weitere „Grabmäler" und zweitens überhaupt nicht von einem Kirchhofe, denn das (nicht italienische, sondern spanische) recinto bedeutet nur Umfang, Raum, hier also vielleicht einen rings umschlossenen Raum. Er erschien in unserer Vorstellung als ein seitwärts von steilem Gehänge eingeengter Platz, der sich wieder in einen Park mit südlicher Vegetation öffnet. Vor deren Grün stand die Statue, aber nicht zu Pferde, was belanglos erscheint. Schlimmer ist, daß man die Kirchhofsstimmung doch nicht los wird, weil sie in der Partitur zu bestimmt durch die neun berühmten Takte „Verwegner! Gönne Ruhe den Entschlafnen! Verbrecher! Gönne Ruhe den Toten!"

ausgedrückt wurde. Diese großartige Stelle müßte dann schon folgerichtig fallen, womit aber wohl niemand zufrieden sein würde. Auch die Inschrift des Statuenpostamentes, die Leporello vorliest, deutet auf ein spezifisches Grabmal, das selbst im Süden nicht auf ungeweihter Stätte denkbar ist, wenigstens nicht für Tote der unmittelbaren Gegenwart. Die Grabmäler des Rolandino Passeggieri und der Familie Foscherari auf der Piazza Galileo in Bologna z. B. beweisen nichts dagegen. Unbedingt zweifellos erscheint aber Hartmanns Umszenierung des ländlichen Festes. Es spielte sich aus dem Schlosse in den Garten hinüber, so daß alles Entscheidende hier vor sich ging. So ein Rokokogarten mit seinen heimlichen Verstecken und Pavillons macht auch die Beiseiteschaffung Zerlinens natürlicher als der glänzend erleuchtete Prunksaal. Das hier dargebotene Bühnenbild und die Entwicklung des Spieles war so recht das Glanzstück der Vorstellung, die übrigens das Werk keineswegs zur sogenannten Ausstattungsoper erniedrigte. Als Beispiel szenischer Vereinfachung aber sei der Anfang des ersten Aktes unserer Aufführung angedeutet. Hier wurde einerseits durch Verteilung auf kurze und tiefe Bühne, andererseits durch Zusammenlegung mehrerer Szenenplätze (Locanda, Masettos Wohnung, Schloßeingang usw.) erreicht, daß bei offener Bühne, ohne Zwischenvorhang, bis zu Annas Rachearie durchgespielt werden konnte.

Hinsichtlich des Schlusses der Oper griff man in München auf die auch sonst den dortigen Aufführungen zugrunde gelegte Prager Partitur von 1787 zurück. Mozart hatte sie für Wien 1789 nicht unwesentlich geändert, wie das auch heute wohl noch Bühnenkomponisten nach den ersten Aufführungen ihrer Werke zu tun pflegen. Für Wien wurde auch der Schluß „wirksamer“, indem Mozart das sogenannte zweite Finale, in dem die Hauptpersonen nach dem Strafgerichte noch einmal erscheinen und die Moral von der Geschichte geben, wieder fallen ließ. Er soll es nur widerwillig komponiert haben. In München wirkte es aber trotzdem, denn man ist denn doch in solchen Dingen durch Wagner anders erzogen worden. Hartmann nun entschied sich da für die geläufigere Wiener Fassung, worüber sich kaum rechten läßt. Hier hat er eben die Autorität Mozarts und das gute Sprichwort, laut dessen sich über den Geschmack nicht streiten läßt, auf seiner Seite. Und das echt künstlerische, selbständige Wesen, das auch hier seine Inszenierung durchdrang, ließ vollends keinen kritischen Streit aufkommen.

Nun hat Direktor Hartmann aber auch die Besetzungsfrage gründlich studiert und die Schwierigkeiten, die sich da allein schon aus der historischen Entwicklung der Gegensätze von Einst und Jetzt ergeben, genau präzisiert. Hier wurde gleich die für einen hohen Baß geschriebene Titelrolle ein Problem, dessen Zugespitztheit zum mindesten in der Champagnerarie allen Opernfreunden geläufig ist. Ähnliches gilt von der Rolle der Donna Elvira und vor allem von der des Ottavio, über welch letztere ja genug geschrieben und orakelt wurde. Mozart hielt sich auch da ganz an die Gewohnheiten der italienischen Oper seiner Zeit: die dramatische Partie der Elvira wurde für die tiefere Stimme geschrieben, die höher gelegte der Anna für ein Fach berechnet, das wir heute vielleicht in das jugendlich-dramatische einreihen könnten, und der Ottavio nicht für den „tenore amoroso“, den hohen lyrischen, sondern für den tieferen Heldentenor, der allein neben der heroisch gefärbten Donna Anna würdig bestehen kann. Hier ist nun aber die Theaterpraxis an die zufällig gegebenen Verhältnisse gebunden, die doch nicht, wie z. B. am Bayreuther Festspielhause, auf die Aufführung eines bestimmten Werkes oder einiger der gleichen Kunstrichtung zugeschnitten werden können. Ähnliches erwähnte ich schon bei meiner neulichen Besprechung der Aufführung von Thomas' Oper Mignon. Man mußte sich also auch bei unserer Don Juan-Aufführung nach der Decke strecken, tat aber sein Möglichstes, um des Problemes Herr zu werden. Im allgemeinen standen auch hier unsere modernen Sänger und Sängerinnen dem Mozartschen Belcanto etwas hilflos gegenüber. Nur Nelly Merz erreichte mit der Rachearie der Donna Anna eine große Wirkung. Der Ottavio, der als Parsifal so vortreffliche Paul Hansen, sang überhaupt keine Arie. Selbst Holger Börgesen war als Don Juan ein besserer Spieler als Sänger. Wirklich durchweg zu preisende Leistungen hatte man nur in Eduard Kandls Leporello und in Mizzi Finks Zerline vor sich. Ersterer fiel auch dadurch auf, daß er für seine Rolle die dort so häufig bemerkte Übertreibung des Komischen verschmähte. Auch Jacques Bilk ist das diesmal für seinen Masetto nachzurühmen. Von Hertha Stolzenberg als Elvira gilt ähnliches wie von der Vertreterin der Donna Anna; diese Besetzung war immerhin ein guter Griff. Als Komtur führte sich Hermann Wucherpfennig nicht übel ein. Die musikalische Gesamtwirkung litt ferner auch durch das Riesenhaus selber, dem sich Kapellmeister Krasselt zum mindesten mit den schnellen Tempi nicht anzupassen verstand. Anstatt sie zu mäßigen, übertrieb er sie noch, so daß man häufig innerhalb der Takte, nachdem die Thesis halbwegs glücklich präzis verlaufen war, rhythmisches Schwanken zwischen Gesang und Orchester zu vernehmen glaubte und so in die nervöse Stimmung des Klavierlehrers geriet, die entsteht, wenn der Schüler kein straffes rhythmisches Gefühl hat. Das Champagnerlied, das einfach presto = schnell und nicht mit dem Superlativ des Wortes überschrieben ist, glich nur einem Schatten; hier hörte man tatsächlich im Orchester nur das Eins im Takte. Wie weit an dieser verunglückten Überhetzung der Sänger selber Schuld hat, kann uns Zuschauern gleichgültig sein. Schon die Ouvertüre klang infolge des Mißverhältnisses von Raum und Tempo schattenhaft. Kurz, die hervorragende Bedeutung dieser Vorstellung lag nicht im Musikalischen, sondern im Szenischen, vor allem in der neuen Weise, in der hier alte Probleme zu lösen versucht wurde, und da hatte Direktor Hartmann seinen Hervorruf am Schlusse redlich verdient. Wir haben in ihm einen selbstdenkenden, erfahrenen und arbeitsfrohen Künstler als Bühnenleiter gewonnen, unter dessen Direktion ein jedes neue oder neu einstudierte Werk mit irgendeiner besonders reizvollen und anregenden Seite erscheint. Jedenfalls dürfte sich sein Don Juan der Bedeutung nach unmittelbar an die Münchener Versuche der 90er Jahre anschließen.

Rundschau

Noten am Rande

Eine Erinnerung an Hans v. Bülow. In den Erinnerungen der im vorigen Jahre verstorbenen polnischen Schauspielerin Helene Modrzejewska erzählt die Künstlerin über Hans v. Bülow, den sie in Warschau kennen gelernt hatte: „Eines Abends (es war im Jahre 1880 in London) kam mein Impresario Wilson Barett im Theater in einer Pause zu mir und erzählte mir, daß in der ersten Reihe ein etwas verdrehter Herr sitze. Ich möge nicht erschrecken, wenn ich während des folgenden Aktes Lärm hören würde, denn es werde vielleicht nötig sein, diesen Herrn aus dem Zuschauerraum zu entfernen. ‚Was macht er denn?' fragte ich. ‚Er beträgt sich ganz merkwürdig. Nur wenn Sie auftreten, hört er aufmerksam zu und applaudiert zum Schluß wie toll, wobei er herausfordernde Blicke um sich wirft. Wenn der Vorhang aber gefallen ist, wird er unruhig, und sobald das Orchester zu spielen beginnt, wird er rot vor Ärger, rückt hin und her, bis er schließlich aufspringt und hinausrennt, wobei er auf deutsch flucht und wettert. Ich habe deutlich gehört, daß er ‚Verflucht!' und ‚Verdammt!' rief, als er aus dem Theater auf die Straße stürzte, wo er wartete, bis der nächste Akt begann. Und nach jedem Akt wiederholt sich dasselbe, er wird bloß immer aufgebrachter.' Niemand konnte mir sagen, wer jener sonderbare Kauz war. Erst am nächsten Morgen lüftete sich der Schleier des Geheimnisses, als mir der Diener eine Visitenkarte überbrachte, auf der Hans v. Bülow stand. Es war ein fröhliches und herzliches Wiedersehen. Bülow gratulierte mir zuerst zu meinen Erfolgen, gleich darauf aber platzte er los: ‚Wie können Sie es gestatten, daß dieser Esel, der sich Kapellmeister nennt, sich in den Zwischenakten an den Qualen Chopins ergötzt? Ich weiß wohl, er tut es, um sich bei Ihnen einzuschmeicheln, aber dieser elende Dummkopf hat weder von Rhythmus noch Harmonie die geringste Ahnung! Es ist doch ein unerhörter Frevel, aus Chopin eine Katzenmusik zu machen ... Mir tun noch die Ohren weh. Ich war gestern während der Vorstellung so wütend, daß ich nach den ersten zwei Takten dieses jämmerlichen Gedudels aus dem Theater Reißaus genommen hätte, wenn Sie nicht dagewesen wären'. Nachdem der berühmte Musiker so seinem Zorn Luft gemacht hatte, wurde er wieder der haltungsvolle Weltmann, ging geschickt auf ein anderes Thema über und plauderte lange sehr gemütlich mit mir".

Kreuz und Quer

Augsburg. Cyrill Kistlers Oper „Vogt auf Mühlstein" wird in diesem Winter im Augsburger Stadttheater aufgeführt.

Berlin. Die Singakademie veranstaltet unter Leitung ihres Direktors Prof. Georg Schumann im kommenden Winter drei Abonnementskonzerte und fünf Aufführungen außer Abonnement. Es gelangen folgende Werke zu Gehör: am 27. Oktober Gernsheim: Te Deum (zum 1. Male); Liszt: Die heilige Elisabeth (zum 1. Male); am 16. Februar Karl Prohaska: Frühlingsfeier (zum 1. Male); am 27. April Händel: Messias; am 26. November Reger: Der Einsiedler, Requiem (zum 1. Male); Brahms: Ein deutsches Requiem; am 22. Dezember Bach: Weihnachtsoratorium; am 1. April die Matthäuspassion (in der Garnisonkirche), am 5. April die Johannespassion und am 6. April die Matthäuspassion.

— Der Philharmonische Chor bringt im kommenden Winter unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs foldende Werke zu Gehör: Missa solemnis von Beethoven, Große Totenmesse von Hector Berlioz, Sonnenhymnus von W. Berger (zum 1. Male), Das Paradies und die Peri von Rob. Schumann, Wiebke Pogwisch von Paul Gräner (zum 1. Male), Kantaten und das große (lateinische) Magnificat von Bach. Außerdem (in der Königl. Hochschule für Musik) deutsche Volkslieder (meist zum 1. Male). Ein deutsches Requiem von Joh. Brahms.

Bitterfeld. Professor Arno Werner, der Bitterfelder Musikforscher, wurde vom Königlichen Konsistorium der Provinz Sachsen mit der Zusammenstellung des neuen großen Präludienbuches für die evangelische Landeskirche beauftragt, in dem auch lebende Tonsetzer der Provinz Sachsen und des Herzogtums Anhalt vertreten sind. Ein neues Choralbuch wurde bereits vom Magdeburger Domorganisten Professor Forchhammer bearbeitet.

Hamburg. Ein neues Chorwerk von Fel. Woyrsch „Da unser Herr Jesus auf Erden ging" soll am 29. Januar 1917 in Hamburg zur Uraufführung kommen.

Karlsruhe. Dem Konzertsänger Otto Weßbecher, Karlsruhe, der seit Kriegsbeginn für das Rote Kreuz tätig ist und außer verschiedenen Wohltätigkeitskonzerten in der Heimat in mehreren Lazaretten der Westfront die Verwundeten erfreute, wurde vom Großherzog von Baden das Badische Kreuz für freiwillige Kriegshilfe (Kriegshilfekreuz) verliehen.

Kiel. In den diesjährigen unter Leitung von Studiendirektor Ludwig Neubeck stattfindenden Sinfoniekonzerten werden u. a. mitwirken: R. Strauß, E. d'Albert, M. v. Schillings, E. v. Possart, S. v. Hausegger, Xaver Scharwenka, G. Havemann, Kammersänger Gröbke, Hofopersängerin Weber, Kammersänger

Mohwinkel. Zur Aufführung gelangen eine Anzahl in Kiel noch nicht gehörter Werke: u. a. Ouverture „Der Cid" von Cornelius, Vorspiel 3. Akt „Pfeifertag" von Schillings, Scharwenkas F moll-Klavierkonzert, die Hamlet-Ouvertüre von Felix Woyrsch, 4. Sinfonie von Mahler, Maurische Rhapsodie von Humperdinck, Bruchstücke aus Siegfried Wagners Opern und L. Neubecks sinfonische Dichtung Der Sieger (Uraufführung).

Mainz. Die Mainzer Liedertafel und Damengesangverein hat für den kommenden Winter acht Konzerte im Stadttheater in Aussicht genommen. Außer drei Chorkonzerten werden Lieder-, Klavier- und Kammermusikabende veranstaltet. Als Mitwirkende sind gewonnen worden: das Klingler-Quartett, Berlin, Kammersängerin Gertrud Fischer-Maretzki, Berlin, Hofkonzertmeister Gustav Havemann, Dresden, Professor Schmidt-Lindner, München, Kgl. Kammersänger John Forsell, Stockholm, Kgl. Kammersänger Vogelstrom, Dresden, Kgl. Kammersänger Friedrich Plaschke, Dresden, Kgl. Kammersängerin Eva Plaschke-v. d. Osten, Dresden, Flora Moritz, Mainz, das Böhmische Streichquartett, Eva Katharina Lißmann, Berlin, Hans Lißmann, Leipzig, Dr. Georg Göhler, Leipzig, Kammersänger Jacques Urlus, Leipzig, Kgl. Kammersängerin Anna Kämpfert, Frankfurt a. M., Kgl. Kammersängerin Sigrid Hoffmann-Onegin, Stuttgart, Kammersänger Richard Fischer, Würzburg, Kammersänger Alfred Stephani, Darmstadt.

Stuttgart. Am Stuttgarter Hoftheater brachte es Heinrich Bienstocks „Sandro der Narr" bei der Uraufführung am 24. September zu starkem Erfolg. Die romanhafte Handlung und eine geschickte musikdramatische und Orchestertechnik lassen über starke Mängel und große Schwächen hinwegsehen. (Hauptbericht folgt.)

Wien. Maximilian Moris, vormals Oberspielleiter der Dresdner Hofoper, dann Gründer der Kurfürstenoper in Berlin und der Volksoper in Hamburg, soll zum Direktor der Wiener Volksoper ausersehen sein.

Wiesbaden. Intendant Kammerherr v. Mutzenbecher will nur noch diese Spielzeit hindurch das Wiesbadener Hoftheater leiten, dann aber sein Majorat verwalten und sich wissenschaftlichen Studien widmen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 40

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 5. Okt. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Zwischen Kunst- und Volkslied

Alte und neue Lieder (Inselverlag)

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Selbstbeobachtung wird jedem zeigen, daß der Ackerboden der Kunst heute aufgelockert wie nie zuvor daliegt, Gutes zu empfangen und Falschgewertetes abzustoßen. Die allgemeine Strömung, Fremdes — und nicht nur Nationalfremdes — auszuschalten, kann auch jene musikalische Gattung nicht verleugnen, die für unser Empfinden das eindringlichste, ja das intimste und reinste Verhältnis zwischen Urheber, Ausübenden und Genießenden voraussetzt: das Lied in allen volksgemäßen wie künstlerisch gehobenen Auswirkungen. Vielleicht ist gerade die Zeit des kunstvoll begleiteten und reich aufgeputzten Sololiedes schon über ihren Höhepunkt hinaus, vielleicht tritt für die zum Teil ganz unnatürliche Vorliebe an virtuosen Liederabenden der letzten Jahre wieder das Gebiet des weltlich-einfachen ein- und mehrstimmigen Liedes in den Vordergrund, ein Standpunkt, der in der Praxis schon deshalb gerechtfertigt wäre, weil hier allein noch die Möglichkeit zur Steigerung gegeben ist. Die Genußüberfülle am Verkünstelten hat ja schon immer das Kunstlied gezwungen, von Zeit zu Zeit einen gesunden Ausgleich mit populären schlichten Satzweisen zu suchen. Im Interesse seiner eigenen Existenz lag da stets viel an leichten ins Ohr gehenden Liedern, und die ganze letztjährige Konzertbewegung weist deutlich immer wieder auf dies Zurück in der Entwicklung. Gilt es doch für das beste Lob, ein Lied im Volkston bewältigt zu haben, während Stilproben absonderlichster Verwickeltheit wohl die Anerkennung eines fortgeschrittenen satztechnischen Könnens finden, im Grunde aber nur von den Fachleuten aufgenommen und „verdaut" werden. Wenn mitunter lebhaft Klage darüber geführt wird, daß von Komponisten ewig die gleichen Lieder auf den Programmen aller Sänger erscheinen, so ist das weniger ein Zeichen der Bequemlichkeit und geistlosen Nachahmung als ein Beweis der hier gefundenen Bedingtheit, deren Kreis keiner mit schwierigen beziehungsreichen Schöpfungen auf längere Dauer überschreiten kann.

Somit ist für den lyrisch-musikalischen Zeitstil aller Völker und im besonderen für das „Deutsche Lied" nicht so sehr der einzelne Komponist verantwortlich als die allgemeine Haltung des Publikums, die jener höchstens nach unten vor gar zu trivialen Entgleisungen schützen kann, während ihm nach oben ganz enge Grenzen gezogen sind. Man wird diesen ursächlichen Zusammenhang nicht unkünstlerisch nennen können, noch ihn als unerträglichen Widerspruch mit rein ästhetischen Gesetzen empfinden. Denn in Wahrheit wechseln Zeiten vergnüglichen Geplappers mit solchen rein kontemplativer Betrachtung im Konzertsaal ab, und manches Liedstück, das einst zu den schönsten Blüten gehörte, zählt umgekehrt später unter die sentimentalischen, ja ordinären Produkte. Ich möchte wissen, ob ein solcher Wandel der Beurteilung auch nur entfernt bei einer Sinfonie oder sonst einer ernsthaften Komposition statthaft wäre. Stilistische Scheidung, anderswo ein untrügliches Hilfsmittel, versagt also von vornherein beim Lied, das vom Augenblick nicht nur eingegeben, sondern auch abhängig ist.

Werden meine Ausführungen angegriffen, so kann es eigentlich nur von der Seite des Volksliedes her mit dem Anspruch auf Berechtigung geschehen. Das echte Volkslied soll ja Tage, Jahre und Jahrhunderte an konstanter Wertschätzung überleben und gerade seines unscheinbaren Kindersinnes wegen überall geachtet werden. Nun möchte ich zwar nicht untersuchen, wieviel Volkslieder einzig dem allen vertrauten Inhalt der Strophe ihre fortdauernde Beliebtheit verdanken — es gibt eben ewige dichterische Motive, die sich in dieser nächstliegenden Form von Geschlecht zu Geschlecht weiterpflanzen —, ergiebig für die gegenwärtigen Verhältnisse wird trotz der gleichen Grundlagen des Kunst- und Volksliedes eine weitführende Erörterung nicht sein, da nach meinem Eindruck eine ganz wesentliche Wendung im Volk auch hier schon stattgefunden hat und vor den Tagen des Weltkriegs tatsächlich eine recht flaue Rechenschaft über hohen oder niederen Kunstwert selbt der besten Volkslieder dort in Umlauf kam. Mag man der Operette und dem Gassenhauer daran Schuld geben, so ist freilich etwas an den schwankenden Anschauungen erklärt, aber nicht der Kern der Sache berührt, den vor kurzem Herm. v. d. Pfordten in seinem Schubertbüchlein dahin erläuterte: „Entweder es lebt im Volke die Kraft zu lyrischer Improvisation; dann blüht das Volkslied. Oder sie erstirbt; dann verdorrt es. Unerbittlich ist diese Konsequenz; es handelt sich um Urbegabung, und da gibt es keinen Kompromiß, weder in Theorie noch Praxis". Wo standen wir nun? Ich meine in der Freude und in der Bewertung des vorhandenen Volksliedes, nicht in der Sehnsucht nach dem ideellen, von dem vorhin die Rede war. Ich glaube,

hier gebietet unnachsichtliche Ehrlichkeit, uns insgesamt zu einem negativen Verhalten zu bekennen. Und dies Verfehlte, das immerhin den gestrengen Verfechtern des „ewigen“ Volksliedes ein Schnippchen schlägt, einzusehen, ist auch ein Verdienst, nach Peter Hilles trefflichem Wort wenigstens, daß ein freier Teufel besser sei als ein gebundener Engel.

Meine Schlußbetrachtung könnte demnach so ausfallen: Das Volkslied ist endgültig verloren, aber trösten wir uns! Die Selbstzucht des Publikums schafft im Konzertsaal Ersatz und verlangt als charakteristische Regel immer wieder Liedschöpfungen, die einer reinentwickelten Weiterbildung des Volksliedschatzes gleichkommen. — So wäre wohl auch der Gang der Erzeugnisse geworden, die große Errungenschaft des Kunstliedes hätte mit Gesängen triumphiert, die die alten Liedweisen des Volkes mehr und mehr umwerteten, die Wagschale des Volksliedes aber wäre samt ihrer ungeheuren Stofflichkeit und Freizügigkeit tiefer und tiefer gesunken. Und an dieser vitalsten Änderung, die je dem deutschen Liederschatz vorkam, hätten sich auch die besten Kräfte nutzlos zersetzt, denen die Sorge um das Volkslied oblag. Experimente, wie sie's in der Tat schon waren, wären auch weiterhin alle Volksliedabende geblieben, und Bemühungen, auf dem Lande draußen den Sinn für das Schlichte zu wecken, hätten ebensowenig Erfolg gehabt. Vor der hereinbrechenden Sintflut, die mit einem Schlag Gefühle und falsche Entzückungen umwühlte, hätten auch Veröffentlichungen der deutschen Vereine für Volkskunde weder Anklang noch Verbreitung gefunden. Zu allgemein pädagogischer Verwendung und zu einem bewußten Emporarbeiten wäre es jedenfalls nicht mehr gekommen. Höchstens wäre die Angelegenheit, da es sich um eine oben gern gesehene Pflege des Volksliedes handelte, in großen Gesangsvereinigungen zu Demonstrationen mit Massenchor ausgeartet, also wieder das Gegenteil von dem wohlgemeinten Zweck erreicht worden.

Was ist noch zu sagen? Erstens: Die Propheten, die von einer nahen Zeit der fesselnden Übertreibungen sprachen, haben unrecht behalten. Der Krieg ist wirklich auch in der Musik der große Volkserzieher geworden und mußte es deutlich zunächst auf dem Gebiete sein, das die Nerven und die Volksseele gleich stark berührt und wo auch vorher schon gesundes Empfinden entschied. Nur möchte ich zweitens, bevor ich einige Worte über die neue Volksliedsammlung sage, die in Ausstattung und Aufmachung ganz dem erstaunlichen Wandel entspricht, doch zu bedenken geben, daß die bestehende Erscheinung psychologisch unangenehme Überraschungen nicht ausschließt, daß folglich gerade die neuerwachte Neigung zum Volkslied selbst sehr vorsichtig geleitet und vertieft werden muß. Denn das deutsche Empfinden verträgt am allerwenigsten erzieherische Nebengedanken, so schmeichelhaft ihm auch für die Stunde der Not der Appell an sein Innerstes, Bestes in die Ohren klingen mag. Verkennen wir also nicht, daß der Krieg bis heute bloß äußerlich das Kunstlied verdrängt hat, in gleicher Weise, wenn man will, wie auch den Gassenhauer. Wer nun Volkslieder kauft und singt, wird gar nicht wissen, wofür sie ihm Ersatz bieten sollen. Vielfach geschieht es doch aus dem starken Antrieb der Nationalität, der bei vielen eben eine zeitweilig überspannte Ausdrucksform eigener Lebensbestimmung sein kann und — gesellschaftlicher Verpflichtung, alles Dinge, die nicht ohne weiteres vorzuhalten brauchen. Einstimmig in das Loblied einzufallen, das von nun an die neue Alleinherrschaft des Volksliedes verkündet, ist deshalb gefährlich. Aber freuen wir uns, daß es wieder ein alltäglicher Genuß geworden ist!

So weckt ein Unternehmen, das für eine Verbreitung des künstlerisch hochstehenden Volksliedes eintritt, immerhin Hoffnungen, und ich kann zum Dritten mit deduktiver wie induktiver Gewißheit die neuen Liedhefte allen nach Kunst verlangenden Naturen sowohl wie auch den Unbefangenen, denen ein Gegenmittel gegen das Unsaubere, Unsittliche im modernen Straßenlied erwünscht ist, empfehlen. Die „Alten und neuen Lieder“ verdanken dem Kaiser die reichlichen Mittel für ihr unverkennbar günstiges und gediegenes Aussehen (aus der Spende der Stadt Frankfurt zum Regierungsjubiläum). Hervorragende Namen, wie Max Friedländer, Johannes Bolte, John Meier, Friedrich Panzer und Max Roediger, zeichnen verantwortlich für Inhalt und Wert der Liedhefte, von denen bis heute vier im Inselverlag zu Leipzig erschienen sind. Die feierlichen Grundtöne der ältesten Fassung vor jedwedem Volkslied herauszuhören, dazu ist die möglichste Beibehaltung des Originals angetan. Jedoch die wichtigsten Zutaten des Volkes selbst, bis ein Volkslied fertig war, sind bei den meisten Liedern nicht vergessen und in einer zweiten Fassung oder durch Anmerkung beigefügt. Ich zähle nur wenige Fälle, die unverändert den Abschluß der ursprünglichen Komposition, also das „werdende“ Volkslied bringen, anstatt die im Volksmund üblichen Variationen mit aufzunotieren. In der Auswahl beschränken sich die Hefte mit Recht auf die heute noch oder heute wieder gesungenen Lieder, so daß die ganze Sammlung ein getreues Abbild vor allem der Lieder geben wird, die im Kampfleben der Soldaten Bedeutung und Verbreitung gewonnen haben. Die Namen der Herausgeber verbürgen eine wissenschaftlich genaue Aufzeichnung. Neben den älteren und den vor hundert Jahren entstandenen Volksliedern ist auch dem Lied von heute ein zwar bescheidener Platz gegönnt. Doch läßt eine Umfrage des deutschen Volksliedarchivs (in Freiburg i. Br.) bei allen Feldzugsteilnehmern vermuten, daß die folgenden Hefte noch erheblich mehr bringen werden, so daß einmal ohne geschäftliche Propaganda alles in eine Sammlung hinübergerettet wird, was dem Erleben des Soldaten nahestand. Da die Hefte trotz bequemen Taschenformats künstlerisch zugleich wirken und erziehen wollen, ist jedem Lied eine Schwarzweißzeichnung beigedruckt. Von Ludwig Richters Bildern abgesehen, die dem ersten Heft beigegeben sind, hat fraglos Graf Leopold v. Kalkreuth den Gefühls- und Phantasiewert der einzelnen Weisen am sichersten getroffen, individueller lösten Max Slevogt und Otto Ubbelohde ihre Aufgabe. Alles in allem scheint das wertvolle Unternehmen der künstlerischen Betrachtung und der großen Zeit gleich würdig und wird hoffentlich auch im Wandel kommender Zeiten stets als ein ästhetischer Beitrag gewertet werden, der das Allzuirdische aus den Tagen des Krieges fernhält.

„Sandro der Narr“

Oper in 3 Akten von Heinrich Bienstock
Text von H. H. Hinzelmann
Uraufführung im Stuttgarter Hoftheater
Besprochen von **Alexander Eisenmann**

Ende September

Das neue Spieljahr hat uns gleich zu Beginn eine Uraufführung gebracht. Sandro der Narr, die Bienstocksche Oper, um welche es sich hier handelt, hat der jetzt zweiundzwanzigjährige Musikdramatiker bereits vor zwei Jahren geschrieben oder wenigstens in Angriff genommen. So etwas ist immerhin des Bemerkens wert, wenn auch heute das Aufsehen entfernt nicht mehr so groß ist, als es aus ähnlichem Anlaß früher gewesen sein mag. Opern erscheinen und verschwinden so schnell auf dem Spielplan, daß die jungen Komponisten gut daran tun, möglichst rasch damit herauszukommen.

Als Bühnenkomponist hat Heinrich Bienstock schon einmal von sich reden gemacht mit „Zuleima“ vor 2 Jahren in Karlsruhe. Ich kenne das Werk nicht und kann daher nicht sagen, ob Sandro einen Fortschritt bedeutet oder nicht.

Es ist hoffentlich keine Schande, zu gestehen, daß Bienstock bis jetzt für mich ein kleines oder großes X war. Dieses X ist gleich der Summe a+b+c..., wobei die Lösung sich ergibt, wenn man a durch R. Strauß, b durch Puccini usf. ersetzt. Dieses scheint mir der Haupteindruck der Musik. Der hochbegabte jugendliche Komponist ist aber keineswegs so gedankenarm, um entlehnen zu müssen; er steckt nur so voll der musikdramatischen Redewendungen unserer Zeit, hat sich derart hineinempfunden in das moderne Gefühlsleben, daß er gar nicht anders kann, als zu reden, wie er es von anderen hört. Zunächst besinnt er sich noch nicht genügend auf sich selbst, ist zu unbesorgt, schreibt einen verteufelt ungeschickten Satz, der aber doch teilweise glänzende Wirkung macht. Fast fortwährend klingt diese Musik erregt, hochgespannt, man hört keine Musikmotive, in denen symbolisch mit wenigen Noten an Träger von Ideen erinnert wird, sondern fast alles ist fortlaufend untermalend, die Singstimme hebend oder stützend. In gewissem Sinne ist das die passende Musik für einen Text, wie er bei Sandro vorlag. Text und Musik sind ganz das Erzeugnis der augenblicklichen Geschmacksrichtung in der Oper, welche auf möglichst kräftige, sinnfällige Wirkung ausgeht.

Die Handlung sei in kurzen Zügen wiedergegeben. Sandro Tanena ist ein Maler. In seinem Atelier hat er die Frau des Tessiner Ratsherrn Belmonte porträtiert und dabei in dem jungen schönen Weibe seine „Lichtgöttin“ gefunden. Als solche, als Göttin des Lichts mit dem derartigen Geschöpfen der Phantasie eigenen Attribute der Splitternacktheit, hat sich Lydia im geheimen von Sandro malen lassen. Das Geheimnis dieser Liebe läßt sich der Künstler von dem Ratsherrn entlocken, indem er sich in den Glauben wiegen läßt, das Weib werde ihm freiwillig abgetreten. Im Überschwang von Dankbarkeit bietet der Maler dem Gatten das Bild an. Dieses wird aber für ihn zum corpus delicti, denn Sandro wird wegen Ehebruchs angeklagt. Es kommt im 2. Akt zur Gerichtsverhandlung. Man macht Lydia klar, daß Sandro als unzurechnungsfähig hingestellt werden muß, wenn die Sache einen guten Ausgang nehmen soll. Dies geschieht. Der Maler selbst verstellt sich, die Frau wird freigesprochen, der Künstler ins Krankenhaus abgeführt. Jetzt beginnt die Tragödie. Sandro soll, wie es der teuflische Plan Belmontes will, der die Macht zur Ausführung besitzt, für immer in der Zelle des Irrenhauses eingeschlossen bleiben. Das grausige Spiel wird zur Wirklichkeit. Sandro verfällt in Narrheit, entflieht aber seinem Gefängnis. Im Schlußakt kommt es zum Wiederzusammentreffen mit Lydia. Diese, von ihrem reumütigen Manne jetzt freigegeben, folgt dem armen Teufel, in dem noch ein Fünkchen von Erinnerung glimmt und der, wie man nun annehmen darf, unter der Obhut seiner Göttin der Gesundung zuschreitet.

Realistik und echt poetische Vorstellungen, glatte Prosa und stimmungsvolle Szenen wechseln hier miteinander. Der Stoff reichte aus für ein Kinostück von ein paar hundert laufenden Metern. Solch ein Text muß einfach glatt durchkomponiert werden, und so hat auch Bienstock mit dem richtigen Gefühl die Sache angegriffen. Daß sich trotzdem einzelne Teile ergeben, die man als abgeschlossene Musikstücke bezeichnen könnte, liegt in der Natur der Sache. Ein balladenhaftes Lied Sandros bei seiner Verteidigung, ein Volkstanz im letzten Akte, eine Art Liebesgesang im 1. Akte, Sandros Auftreten als Narr sind solche Stellen. Sie heben sich vorteilhaft hervor; sind sie gleich musikalisch nicht von höchstem Wert, so fühlt man doch, daß sich hier eine starke Begabung bemerkbar macht. Im Verein mit dem Bühnenbilde packt die Musik, nur verpufft die Wirkung schnell, sie hält genau so lange an, bis der Vorhang fällt, zum Unterschied von solchen Werken, wo uns die Geister der Musik noch nach Hause verfolgen und bei Nacht beunruhigen.

Die Haupt- und Titelpartie, eine Tenorrolle, hat, namentlich was die Aufgabe für den Darsteller betrifft, einen fast virtuosen Zuschnitt. Der Singstimme ist viel zugemutet, doch lohnt sich für den Sänger die Einstudierung. Das konnte Rudolf Ritter erfahren, der sich glänzend hervortat. Hedy Iracema Brügelmann nahm durch frauenhafte Zartheit und würdiges Benehmen als Lydia für sich ein. In Albin Swoboda (Bariton) war für die etwas grob zugeschnittene Figur des Tessiner Ratsherrn ein passender Vertreter gefunden. Die Spielleitung Gerhaeusers unterstützte die Absichten des Textverfassers in kräftiger Weise. M. v. Schillings, der wieder einmal für einen jungen Dramatiker energisch eingetreten ist, führte das Orchester zum Sieg und verhalf auch damit der Oper zu einem packenden Erfolg. Komponist und Darsteller wurden oft gerufen, ob der Erfolg ein Dauererfolg ist, wird sich freilich erst zu zeigen haben.

Das Stück spielt im vierten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts. Die tatsächlichen Vorgänge einer unglücklichen Liebesepisode im Leben des Schweizer Malers und Bildhauers Stauffer-Bern sollen die Unterlage für die Handlung in der Oper gegeben haben.

Musikbriefe

Aus Köln

Von Paul Hiller Mitte September

Dem Kölner Konservatorium und seiner Opernschule war es vorbehalten, dem Publikum die Bekanntschaft mit des achtzehnjährigen Mozart dreiaktiger komischen Oper „Die Gärtnerin aus Liebe“ zu vermitteln. Eine als dramatischer Abend ausgestaltete Prüfungsaufführung im stolzen Rahmen des Opernhauses war so rühmlich vorbereitet worden und ließ unter Direktor Hermann Abendroths nicht minder zielsicheren als stilvertrauten Leistung eine so tüchtige Gesamtdarbietung der mit hingebendstem Eifer der ehrenvollen Aufgabe sich unterziehenden Schüler schauen, daß die Hörer sich der staunenerregenden melodiösen Reize und einzigartigen technischen Meisterschaft dieser herzig anmutvollen, so innigen und oft süß verträumten Musik des begnadeten Jünglings mit weit mehr Genuß erfreuen konnten, als für gewöhnlich von Schülerdarbietungen zu erwarten ist. Die enormen musikalischen Werte von Mozarts Tonsprache haben in den letzten Jahren die Brüder R. und L. Berger in Mainz (sowie übrigens auch andere Sachkundige) auf den Gedanken gebracht, der Oper eine dramaturgische Neugestaltung zu geben. Die im

Herbste 1915 bei der Aufführung im Mainzer Stadttheater bestens bewährte, so zweckentsprechende wie liebevolle Bergersche Bearbeitung, die auch jetzt der Konservatoriumsaufführung zugrunde lag, hat vor allem die in der Urgestalt recht verworrene, ja teilweise direkt lächerliche Handlung im Sinne des modernen Geschmacks sehr vorteilhaft umgeformt und die Personencharaktere genauer fixiert. Hand in Hand damit ging eine gründliche Revision und teilweise Umdichtung der Gesangstexte unter pietätvoller Beobachtung der Wesenheit der Musikstücke sowie die Ausarbeitung eines stilgerechten Dialogs. Dann haben die Bearbeiter sehr zum Vorteil für das Gesamtbild des Werks Verschiebungen zwischen einzelnen voneinander unabhängigen Musikstücken vorgenommen, den musikalischen Gehalt gewisser Arien von einer Stückfigur zur andern gegeben und schließlich zwei gut dahin als Ergänzung passende Musiknummern aus Mozarts unvollendeter Operette „Der getäuschte Gatte" eingeflochten. So entstand mit klaren textlichen und musikalischen Situationen ein ungemein reizvolles, der deutschen Bühne tatsächlich neugewonnenes Werk.

Auf Einladung des um die Kriegswohltätigkeit so verdienten „Kölschen Boor in Eisen" war an einem Sonntagvormittag das Wiener Rosé-Quartett im Hotel Disch (Rokoko-Konzertsaal) eingekehrt. Die trefflichen Künstler A. d. Rosé, P. Fischer, A. Ruzicka und E. Buxbaum hatten diesmal die Streichquartette C dur von Haydn, F dur von Beethoven und D dur von Mozart zu ihrer Aufgabe gewählt, und daß sie dieselbe in sehr schönem Stile lösten, um den warmen Dank der in solchem Falle ja fast immer kundigen Hörer zu ernten, bedarf nicht besonderer Versicherung.

Vier außerordentlich schöne Beethoven-Abende gab es während der theatralischen Ferienzeit im Opernhause, dessen weite, elegante und gut akustische Räume sich für größere Konzerte, bei denen das Orchester in geschlossener Saaldekoration auf der Bühne Platz findet, vorzüglich eignen. Kaum hatte unser schnell zu großer Beliebtheit gelangter städtischer Musikdirektor Hermann Abendroth sein Programm veröffentlicht, als auch schon das große Haus völlig ausverkauft war. Der erste Abend brachte die 2. und 7. Sinfonie, dazu das Klavierkonzert C moll (Nr. 3) in Lazzaro Uziellis poetisch empfindender und bei restlos sauberer Technik prächtig anschaulich ausgestaltender Wiedergabe. Nach Voraufgang der Ouvertüre zum Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus" sowie des nachgelassenen Es dur-Rondino für acht Blasinstrumente, das die Mitglieder des städtischen Orchesters Erckert, Hartung, Oppitz, Lützenkirchen, Reimers, Püschel, Nauber und Gorsler mit virtuosem Schwunge recht klangschön vermittelten, übte als Hauptwerk die pastorale 6. Sinfonie ihren vollen Zauber aus. Zwischendurch kam als Solistin die bestbekannte Altistin Ilona Durigo mit dem Gesange „An die Hoffnung" (Einrichtung von Julius Spengel) und sechs Gellert-Liedern (Werk 48) mit Orchester zu Worte. Der ungemein wohllautreiche, edeltimbrierte Alt der Sängerin erwies in zielbewußter Form seine treffliche Schulung, und die stets maßvolle Verwendung des Organs berührte wieder sehr angenehm. Den ersten Teil des dritten Konzerts bildete die 8. Sinfonie und weitere Orchestergaben waren die zweite und dritte Ouvertüre zu „Fidelio". Dann aber hatte Beethovens einziges Violinkonzert (nur Teile eines zweiten fanden sich bekanntlich im Nachlasse vor) in Karl Körner einen nicht nur in allen Dingen der äußeren Geigerkunst meisterlichen, vielmehr auch den tieferen musikalischen und poetischen Gehalt des herrlichen Tonstücks voll erschöpfenden Interpreten. Körner steht als Solist auf so hoher Stufe, daß man des so vielvermögenden Künstlers Abneigung gegen Virtuosenreisen nur bedauern kann, unbeschadet aller Hochschätzung seines ausgezeichneten Wirkens als Lehrer. Am vierten Abend erfreute sich die Beethoven-Gemeinde der 1. und 3. Sinfonie, während als Solist Artur Schnabel mit dem Klavierkonzert G dur (Nr. 4) in rein pianistischer wie auch allgemein musikalischer Hinsicht aufs beste abschnitt. Auf eine Reihe wirklich hochragender Darbietungen sieht der Dirigent Abendroth zurück, und der Enthusiasmus des musikverständigen Auditoriums dieser Konzerte hat stichhaltige Gründe. Dieser von jugendlichem Kraftgefühl erfüllte, dabei sehr sensible und poetisch empfindende Vollblutmusiker verfügt über eine Summe vorzüglicher Dirigenteneigenschaften, und das wird nicht am wenigsten auch im städtischen Orchester anerkannt, das ihm mit Begeisterung folgt und, von ihm inspiriert, an diesen Abenden wieder Außerordentliches bot. Und nicht wenig spricht es für diesen, wenn ich nicht irre, erst 34jährigen stadtkölnischen Kapellmeister, daß man ihn hier gerade als so ausgezeichneten Beethoven-Dirigenten kennen gelernt hat, als der er sich ebensowohl in den sommerlichen Zyklen wie auch in den großen Gürzenich-Konzerten nach jeder Richtung bewährt hat. Darin beruhen tiefgründende Garantien. Das Publikum bereitete Abendroth nach den großen Werken dieser vier Abende ausgiebige Huldigungen wahrhaft herzlicher Art, und am Schlusse des Ganzen, also nach der Eroica, wollten die stürmischen Ovationen kein Ende finden.

In einem für die Hinterbliebenen gefallener Krieger veranstalteten Orchester- und Solistenkonzert, in dem Eva Bruhn (Essen), Max van de Sandt (Köln) und Heinrich Anders (Köln) unter Abendroth mit Auszeichnung wirkten, fielen zwei Lieder von Karl Ehrenberg, „Liebesglück" (Maria Illa) und „Damals" (R. Schaukal) in vorteilhaftester Weise auf. Die sinfonisch gehaltene orchestrale Ergänzung ist in ihrem trefflichen Satze und reichen Stimmungsleben so recht geschaffen, den eigenartig beredt geführten und bei aller Natürlichkeit gleichsam dichterisch verklärten Singstimmen zur illustrierenden Erläuterung der tiefern Charakteristik und als eindrucksvoller klanglicher Gegenpart zu dienen. Frau Bruhn löste mit den baldiger Verbreitung sicheren Liedern sehr starke Wirkung aus.

Vom städtischen Opernhause dürften demnächst Neuaufführungen zu melden sein. Der bisherige Spielplan der am 1. September begonnenen Saison bewegte sich mit Werken von Wagner (Walküre, Tannhäuser, Holländer, Lohengrin, Parsifal), Nicolai (Lustige Weiber), Offenbach (Orpheus), d'Albert (Tiefland), Weber (Freischütz), Thomas (Mignon), Lortzing (Undine), Joh. Strauß (Zigeunerbaron), Schillings (Mona Lisa) und Bizet (Carmen) in bekannten Bahnen. Über die paar wesentlichen, jetzt neueingetretenen Opernkräfte habe ich bereits anläßlich ihrer Probegastspiele das vorläufig Nötige an dieser Stelle gesagt.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch Mitte September

Das von seiner früheren, jahrelangen Wirksamkeit am hiesigen Stadttheater her bekannte und beliebte Ehepaar Else Voigt-Gerhart und Rudolf Gerhart — jetzt am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg — gab im Roßgärter Gemeindehaussaal einen „Opernabend". Das vor allem Bemerkenswerte, ja Wunderbare ist, daß sich Frau Gerhart inzwischen aus einer Altistin zu einer Sopranistin, von obendrein schwindelnder Höhe, entwickelt, emporgearbeitet hat. Daher wohl auch das stellenweise Forcieren und früher als „schließliche" Ermüden. Aber der Alttimbre ist geblieben und macht sich bis in die höchsten Regionen durch eine gewisse Dicke des Tones bemerkbar. Die Dame sang aus Wagners Tannhäuser „Dich teure Halle", aus Gounods Margarethe die Schmuckarie, aus Webers Freischütz die Agathen-Arie „Wie nahte mir der Schlummer" und gemeinschaftlich mit ihrem Lebens- und Kunstpartner zwei Duette: Méhul, Joseph in Ägypten „Du bist die Stütze meines Alters" — Mozart, Zauberflöte „Bei Männern, welche Liebe fühlen". Dramatische, temperamentvolle Lebendigkeit des Vortrages nebst dem gewinnenden Eindrucke der ganzen Persönlichkeit sicherten, bei gutem Vorurteil obendrein, durchschlagenden Erfolg, bei der jüngeren Generation besonders, die hier unersättlich ist im Verlangen nach Zugaben. Dies bekam auch der Herr Gemahl zu spüren. Er sang Leoncavallos

Bajazzo-Prolog, Marschners „Hans Heiling", Arie „An jenem Tag", den Flieder-Monolog und „Verachtet mir die Meister nicht" aus Wagners „Meistersinger", ferner in obengenannten Duetten und zur Abwechslung zwei Loewesche Balladen — „Die verfallene Mühle" und „Kleiner Haushalt". Durch eine kluge Umstellung der Reihenfolge schloß der Sänger diese mit genannter Meistersinger-Nummer — zeitgemäß als einem verherrlichenden Hymnus auf die „deutsche Kunst". Als vortrefflicher Begleiter auf dem Klavier erwies sich Eugen Peterson. Er hatte stellenweise Gelegenheit, eine brillante Technik zu entwickeln und spielte gegebenenfalls recht sinngemäß illustrativ.

Einen Klavier- und Liederabend von besonderem künstlerischen Interesse veranstaltete im großen Börsensaal die Liebesgabenabteilung des stellvertr. Generalkommandos des 1. Armeekorps. Conrad Ansorge, der bekannte Berliner Pianist, spielte zuerst eine Ballade eigener Komposition. Der Baß, die linke Hand einstimmig, beginnt ohne Einleitung mit dem im langen Verlauf des Stückes recht vielgestaltig und abwechslungsreich verarbeiteten Thema. Mit Eintritt der rechten Hand begleitet die linke stereotyp passagenförmig. So geht es eine lange Strecke, leidenschaftlich laut, bis es endlich hin und wieder zu wohltuenden Oasen anderer Diktion, auch melodischeren Kantilenen, akkordlichen Choralstellen und dergl. kommt. Im ganzen genommen bewegt sich das technisch schwere Opus vorwiegend im mystischen Halbdunkel oder stärkeren appassionato und hat daher eine sehr ernste Physiognomie. Starke Speise — nicht für jedermann. Ferner spielte Ansorge Schuberts F moll-Impromptu Nr. 3, dem er durch eine gewisse zögernde Delikatesse und Bremsung einen individuellen Stempel von Neuheit aufprägte. Hierüber wie über die von ihm bearbeiteten Schubertschen Deutschen Tänze — ob Verbesserung oder Verböserung — wird der verschiedene Geschmack verschieden befinden. In der Beethoven-Sonate Op. 53, von der man ja doch ebenfalls jeden Ton kennt, machte sich hier und da eine die Deutlichkeit umschleiernde Temposteigerung bemerkbar, für die der rechte Fuß vielleicht etwas Mitgefühl hatte. Ansorge ist ohne Zweifel ein Künstler von großer Bedeutung. Er besitzt eine hervorragende Technik, eine ausgeprägte Sonder-Ichheit des Künstlercharakters, die ihn genau auf die kleinsten Kleinigkeiten achten läßt. Wo die Kraft — da die Gefahr. Hier liegt sie eventuell im überwiegenden Intellekt, der selbst in puncto Gemüt sich als spiritus rector aufdrängen will. Ob und wieweit er es tut — wer will es beurteilen, behaupten —?! Wie dem auch sei, Ansorge ist einer der Besten und sein Name hat guten Klang. Einen ihm würdigen Gefährten hatte er an dem Berliner bezw. bald Königsberger Kammersänger Ludwig Heß. Er sang mit schöner Lyrik Schuberts „Ganymed", hochdramatisch, packend dessen „Prometheus" und behaglich wie eine Barcarole dessen „Auf dem Wasser zu singen". Ferner drei Brahms („Wir wandelten" und die beiden Zigeunerlieder „Kommt dir manchmal" und „Röslein dreie") und drei Schumann („Schöne Wiege meiner Leiden", „Meine Rose" und „Ich wandre nicht"). Heß ist ein eigenartiger Mensch und Sänger. Der Menschenkenner kann dieses undefinierbare Etwas mehr abfühlen als eben begrifflich, sprachlich formulieren. Aus seiner Haltung, seinem Blick schaut ein Gemisch von Harmlosigkeit, Schalkheit und edler Leidenschaftlichkeit heraus. Man sagt von seinem Tenor, er sei widerstrebend — Heß müsse seinem Organ „abringen". Das finde ich nicht. Eine spröde Stimme kann unmöglich (bildlich gesprochen) der individuellen „Handschrift" ein solch biegsam rundes „Schweifen" der „Schriftzüge" ermöglichen. Heß ist bei der gegenwärtigen Beschaffenheit seiner Stimme — wenigstens gerade an jenem Konzertabende — mehr Deklamator als Sänger, d. h. er neigt zum parlando, stellenweise auf Kosten verständlicher Intonation. Aber er gestaltet. Das hat alles Farbe, Charakter, klingt lieblich, neckisch oder leidenschaftlich, wahr, empfunden und wie aus einem Guß. Prof. Ernst Grösz, Lehrer an Dir. Emil Kühns' Königsberger Konservatorium, gab verständnis- und wirkungsvoll auf dem Klavier jenen Gesangsoli die begründende, erläuternde, ergänzende und verschönernde harmonische Unterlage und Beigabe. Zu eben genanntem Konservatorium stehen auch Ansorge und Heß in naher Beziehung: Seit Jahren hält ersterer im Herbst daselbst einen mehrwöchentlichen Meisterklavierspielkursus ab, dem sich dieses Jahr zum ersten Male ein solcher, gesanglicher von Heß beigesellte. Letzterer tritt mit Beginn 1917 ganz in den Lehrkörper der Anstalt ein und siedelt nach hier über. So war dieses überaus gut besuchte Konzert gleichzeitig ein guter Empfehlungsbrief für das Königsberger Konservatorium.

Aus Prag

Von Ludwig Boháček

Eine mährische Volksoper

Ende September

Ein kurzer Urlaub vom Felde hat mir Gelegenheit geboten, ein höchst originelles Bühnenwerk, das im Mai d. J. im böhmischen Nationaltheater erst 15 Jahre nach seinem Entstehen seine Erstaufführung erlebt hat, kennen zu lernen. Es ist die Oper „Její pastorkyňa" („Ihre Stieftochter") vom mährischen Komponisten Leoš Janáček. Der Tondichter, welcher sich mit dem Studium der mährischen Volkslieder sowie der Elemente der gesungenen Volkssprache bereits eine längere Reihe von Jahren befaßt, komponierte vor 15 Jahren das slowakische Bauerndrama gleichen Namens von Gabriela Preissová. Bis auf ganz kleine Striche ließ der Komponist den Originaltext unverändert und komponierte das Drama in Prosa. Damals galt es als eine kühne Neuheit, und auch die Erstaufführung im Nationaltheater in Brünn (1904) hat dem Werke, vielleicht auch infolge einer nicht vollendeten Ausführung, nicht den Weg in die erste böhmische Opernbühne gebahnt. Inzwischen (1907) erschien auch der Klavierauszug und auch einige Opern, welche gezeigt haben, daß auch Prosa komponiert werden kann, und so kam es endlich dazu, daß der jetzt mehr als sechzigjährige Komponist seine Oper in einer in jeder Beziehung vorzüglichen Ausführung erleben konnte. Das Drama selbst wurde vor 25 Jahren mit Erfolg gespielt, und sein Aufbau und spannende Handlung erscheinen zur Vertonung geeignet. Im Vordergrund steht die Bäuerin Witwe Buryjowka, die eigentliche Hauptperson des Dramas, welche ihrer Stieftochter Jenůfka durch Beseitigung ihres Kindes der Sünde zum Glück verhelfen will. Der leichtsinnige Bauernbursche Števo verläßt seine Geliebte mit dem Kinde. Sein Stiefbruder Laca, eine grundehrliche Natur, liebt innig Jenůfka und will sie zum Altare führen, nachdem ihm die alte Buryjowka gesagt hat, daß das Kind gestorben ist. Während das Brautpaar zur Hochzeit schreiten will, wird das Verbrechen entdeckt, und die Witwe Buryjowka, welche die Tat bekannt hat, läßt sich zum Strafgericht fortführen. Die Hochzeit wird unterbrochen, die beiden Verlobten wollen in neuem Leben und inniger Liebe die überstandenen Leiden vergessen. Die Musik überrascht durch ihre Eigenartigkeit, durch die neue Sprache, die man aus ihr hört. Der Komponist, welcher, wie er sich selbst geäußert hat, die Gesangselemente des gesprochenen Wortes idealisieren und in seiner Oper eine Lebenswahrheit erzielen wollte, schuf ein Werk, welches infolge seines Stiles Aufsehen erwecken mußte. Obzwar sich die Musik im homophonen Stil bewegt und die Gesangspartien oft viele Worte und manchmal auch ganze Sätze stereotyp wiederholen, ist die Oper von einer hinreißenden Wirkung. Die Sänger sind vor eine gar nicht leichte Aufgabe gestellt, denn das Hauptgewicht der Oper liegt in den Gesangsrollen. Nicht, wie größtenteils üblich, im Orchester, sondern im gesungenen Wort ist die Charakteristik zu suchen. Das Orchester malt ganz vortrefflich die nötige Stimmung, manchmal ganz diskret, manchmal heben sich die Orchesterwogen zu einer großen Höhe. Der zweite Akt wirkt am tiefsten, der erste und dritte interessieren durch folkloristische Farben. Der starke Zug des Werkes liegt darin, daß Janáček ohne Rücksicht auf irgendwelche Vorbilder seinen Weg zielbewußt geht. Nun hat auch das mährische Volk seine Nationaloper, welche

trotz der schweren Kriegszeit einen derartigen Erfolg gehabt hat, daß die bisherigen elf Vorstellungen vor ausverkauften Häusern stattgefunden haben. Die Beliebtheit der Oper wächst, und man kann heute mit Bestimmtheit sagen, daß dieses Werk zu dem Stammrepertoir des Nationaltheaters gehören wird.

Die Ausführung (ich habe die zehnte Vorstellung gesehen) unter Leitung des Opernchefs Herrn Kovárovic war ganz vortrefflich. Die Darsteller gingen an ihre ungewohnt schwierigen Rollen mit Eifer. Mit dieser Oper erhält die böhmische dramatische Musik eine bedeutungsvolle Bereicherung, um so mehr willkommen, nachdem sich besonders in den letzten Jahren die heimischen Komponisten anderen Gebieten der Musik, besonders der Konzertmusik, gewidmet haben.

Rundschau

Noten am Rande

Erinnerung an Friedrich Gernsheim. Kammmersänger Kurt Frederich schreibt der Vossischen Zeitung: Anregend und lehrreich war Gernsheims Art der Unterhaltung noch bei unserem letzten Spaziergang nach einer Sitzung von der Akademie nach seinem Heim! „Sehen Sie, mein Lieber, dieses Grün unseres so herrlich gepflegten Tiergartens läßt meinen Körper und meine Nerven gesunden. Aus solcher Natur heraus Stimmungen wiederzugeben, das ist die höchste und schönste Aufgabe in unserer Musik. Heutzutage ist es leider anders, sehr anders geworden. Die Grundsätze der Klassiker werden ohne jede Pietät über den Haufen geworfen, die Einfachheit der Form wird als veraltet betrachtet und von den Musikern oder vielmehr den Jüngern der Moderne verneint und als abgetan betrachtet. So kraus wie der Schopf auf ihrem Kopfe sind ihre Noten, Gedanken, ihre sogenannten Themen; je komplizierter, desto großartiger — so meinen sie —, und wie Wagner sagt: ‚Von Melodei auch nicht eine Spur'. Auf diese Weise gibt es zwei Leidtragende, den diese Musik Ausführenden und den Zuhörer." Mittlerweile waren wir in seinem Hause angelangt. Er setzte sich ans Klavier, spielte mit einer bei einem Siebenundsiebzigjährigen erstaunlichen Technik den Anfang eines neuen Konzertes, von dem ich nicht weiß, ob es fertiggestellt worden ist. Geradezu bewundernswert war die Fülle der melodischen Gedanken des Greises, der in der bei ihm typischen Impulsivität auf dem Stuhle hin und her und hin rückte und plötzlich jung und elastisch zu werden schien. Mit wahrer Begeisterung erklärte er sodann den Wechsel der Harmonien, die ganze Struktur des neuen Werkes. Er war ganz in seinem Element, im schaffenden, im lehrenden. Der kleine große Mann, der in seiner Gestalt, in der Kürze seiner nicht immer liebenswürdigen Ausdrucksweise mich an Menzel erinnerte, war ein berufener Vermittler des Klassizismus.

Karl Klindworth und Richard Wagner. Dr. Hugo Goldschmidt schreibt uns: „In Ihrem Aufsatze Klindworth und R. Wagner (Nr. 33/34 S. 268/69) finde ich eine kleine Unrichtigkeit, die ich berichtigen möchte. Sie betrifft das Zusammentreffen Wagners und Berlioz' in London (1855). Ihr Gewährsmann schreibt: ‚Einmal war Klindworth bei Wagner, als dieser Berlioz empfing. Beim Eintritt des französischen Kollegen ließ Wagner das freudeglänzende Motiv aus dem Feste bei Capulet spielen.' — So hat sich die Sache nicht zugetragen. Klindworth hat mir, als ich ihn zum letzten Male sah (Sommer 1914), den Vorgang erzählt. Berlioz hatte ein großes Konzert gegeben mit eigenen Kompositionen, dem auch Wagner und Klindworth beigewohnt hatten. Nach dem Konzert fand in einem Aristokraten-Hause Londons eine Soirée statt, zu der alle drei Künstler geladen waren. Berlioz kam zuletzt. Wagner hatte Klindworth veranlaßt, bei Berlioz' Eintritt in den Salon einen Marsch seiner (Berlioz') Komposition zu spielen. Berlioz war von dieser Ovation sehr angenehm berührt. Im übrigen — meinte Klindworth — hatte Wagner für Berlioz' Kompositionen kein tiefgehendes Interesse."

Der polyphone Geigenbogen. In Düsseldorf hat der Geiger Hermann Berkowski einen neuen Geigenbogen vorgeführt, über den Dr. Otto Neitzel in der Kölnischen Zeitung berichtet: „Eine Aufgabe, so alt wie die Geige selbst und wie die mehrstimmige Musik, fand im Düsseldorfer Schauspielhause ihre Lösung. Daß die vier Saiten der Geige nicht in einer Ebene liegen und also von dem Bogen nicht zu gleicher Zeit, sondern nur nacheinander (im Arpeggiando) bestrichen werden können, weiß jeder Laie. Nur das zweistimmige Spiel ist lückenlos möglich. Sobald drei- und vierstimmige Akkorde gespielt werden, gibt der Bogen die Töne, mit dem tiefsten beginnend, nacheinander an und hält die zwei oben aus, indem er die unteren ihrem Schicksale, das heißt der Unhörbarkeit, anheimfallen läßt. Dieses Nacheinanderspielen, bei dem sich bei nicht ganz vollendeter Ausführung noch ein häßliches Schrapgeräusch einstellt, vermindert den Genuß aller mehrstimmigen Stücke, namentlich also Bachs, der die Mehrstimmigkeit auf der Violine bis zur äußersten Grenze getrieben hat. Daß uns trotzdem ein solches Verfahren nicht abstößt, ist die Folge der Gewöhnung: wir nehmen das Arpeggiando dieser Stellen als ein unvermeidliches Übel mit in Kauf. Der berühmte Geiger Ole Bull versuchte das Übel zu lindern, indem er die obere Seite des Steges abflachte und der ebenen Lage näherte, mit dem Erfolg, daß eine ganz genaue Drei- und Vierstimmigkeit dennoch nicht erreicht und die Gefahren des unbeabsichtigten Anstreichens der Nebensaite nur vergrößert wurden. Auf richtigerem Wege befanden sich die alten Italiener, indem sie die lockeren Haare des Bogens um den Daumen wickelten und durch die Veränderung der Daumenhaltung eine größere oder geringere Spannung der Bogenhaare bewirkten. Denn nur die zu starre Spannung der Bogenhaare bewirkt die Unmöglichkeit, mehr als zwei Saiten zu gleicher Zeit zu bestreichen. Sobald ich ein Mittel habe, diese Spannung zu lockern, so schmiegen sich die Bogenhaare wie weiches Wachs oder wie eine Gummischnur der Lage der Saiten an; das mehr als zweistimmige Spiel ist ermöglicht. Nur muß dieses Mittel zuverlässig sein, daß heißt in dem Grade der Entspannung genau wirken; es muß außerdem bequem zu handhaben sein, und zwar durch Gliedmaßen, welche sonst unbeschäftigt bleiben, und diese sind der dritte bis fünfte Finger der bogenführenden Hand. Damit die entspannten Haare an der über ihr liegenden Holzleiste kein Hindernis finden, muß diese nach oben gewölbt werden, gleich der Bogenseite des Kontrabasses und der Streichinstrumente alter Zeiten. Berkowski hat nun folgendes erreicht. Er hat diese Holzleiste aus einem so leichten Holz herstellen lassen, daß der Bogen trotz dem größeren Umfang nicht schwerer wiegt als der normale Bogen, so daß ihm jedes Staccato, Spiccato, jeder schnellste Streichartwechsel erreichbar bleibt. Zweitens hat er einen sehr sinnreichen, dabei zuverlässigen und einfachen, leicht zu handhabenden Mechanismus an die Handhabungsstelle des Bogens, den Frosch, angefügt, der die Entspannung der Bogenhaare augenblicklich, genau, in jedem gewünschten Spannungsgrad ermöglicht. Das polyphone Spiel ist somit erreicht. Berkowski bewies die Vorteile der neuen Errungenschaft an mehreren Stücken, von denen die Bachsche Chaconne am meisten Gelegenheit zur Betätigung bot. Das nie gehörte Zusammenspielen und das nachfolgende beliebig lange Aushalten von vier Akkordnoten aus der Geige verblüffte zuerst, da man so etwas nie gehört, dann empfand man es als völlig natürlich, als eigentlich musikalisch, als die Befreiung von einem übeln, nur durch

das Herkommen als künstlerisch überkommenen und angenommenen Notbehelf."

Der Lurenfund von Daberkow. Nach mehrjähriger Arbeit sind jetzt die wissenschaftlichen Untersuchungen des bedeutenden Lurenfundes von Daberkow zu Ende gebracht worden (Luren sind vorgeschichtliche Blasinstrumente aus Bronze). Im Jahre 1912 wurden auf einer moorigen Wiese des Klostergutes Daberkow in Vorpommern zwei bronzene, braunpatinierte Lurenrohre mit aufgesetzten, buckelverzierten Scheiben gefunden, wie sie von den Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen bekannt sind. An der Fundstelle hat einst ein großer erratischer Block gelegen, von dem schon in den siebziger Jahren einzelne Stücke abgesprengt worden sein sollen; als die Reste des Blockes entfernt wurden, fand man die Luren. Damit hat man zum ersten Male in Pommern solche Blasinstrumente aus der germanischen Bronzezeit gefunden, während bisher solche nur vereinzelt in Brandenburg, Hannover und Mecklenburg vorgekommen sind. Ebenso wie bei früher gefundenen Luren handelt es sich bei denen von Daberkow um paarweise zusammengehörige Blasinstrumente, was sich daraus erklärt, daß die Luren in verschiedener Tonhöhe stets paarweise gestimmt wurden. Die Daberkower Luren stammen augenscheinlich aus der jüngeren Bronzezeit, in der die Luren, deren Form sich aus dem einfachen Tierhorn entwickelt hat, immer länger wurden, so daß man die langen Rohre in Teilen formte. Besonders wesentlich ist bei den Luren von Daberkow das Mundstück, das an der Kelchwandung einen abfallenden Rand zeigt. Danach müssen die pommerschen Luren jünger sein als die bisher in Dänemark und Skandinavien gefundenen, die am Mundrohr als Abschluß scharfe Ecken zeigen, die moderne Bläser als besonders unbequem empfinden. Ist es einerseits beklagenswert, daß keine vollständige Lure in Daberkow gefunden wurde, sondern nur stark beschädigte Bruchstücke, so wurde anderseits dadurch eine genauere Erkenntnis der Gußtechnik der alten Bronzezeit möglich, und durch Untersuchungen des Metalls ist die Annahme bestätigt worden, daß die Germanen der Bronzezeit genaue Kenntnisse der verschiedenen Bronzemischungen hatten. Sie verwendeten für die einzelnen Teile der Luren ganz verschiedene Mischungen und wußten augenscheinlich genau Bescheid über die Veränderlichkeit des Schmelzpunktes bei Zufügung von mehr oder weniger Zink. Wenn man auch die Kunst der Modellierer und der Bronzegießer in den Lurenwerkstätten als erstaunlich hoch bezeichnen muß, so warnen doch die Funde von Daberkow davor, die Musikleistungen der Germanen in grauer Vorzeit zu überschätzen. Die Tonhöhe der Daberkowschen Luren ließ sich, da eben Teile fehlen, nicht genau bestimmen, doch ist anzunehmen, daß sie, wie die skandinavisch-dänischen Luren, eine Klangfarbe zwischen dem Waldhorn und der Tenorposaune gehabt haben. Die Ketten an fast allen Luren, soweit Rasselgeräusche hervorgebracht wurden, lassen darauf schließen, daß die Verfertiger mit Luren, Rasseln und Pauken eine Lärmmusik vollführten, wie sie heute noch bei Völkern niedriger Kultur zur Vertreibung von Dämonen üblich ist.

Kreuz und Quer

Aachen. Unter Leitung des städtischen Musikdirektors Fritz Busch und Mitwirkung des städtischen Gesangvereins und des städtischen Orchesters finden hier im kommenden Winter 4 Konzerte mit Chor und 4 Sinfoniekonzerte statt. An neuen oder weniger bekannten Werken verheißen die Programme die dritte Sinfonie von Bruckner, Weißmanns Klavierkonzert, Sträßers „Frühlingsbilder", Korsar-Ouvertüre von Berlioz und die Uraufführung einer Sinfonie in H moll von Adolf Busch. Von Solisten wurden u. a. verpflichtet die Damen J. Durigo, Bellwidt, Bruhn, Wollgarten, Kwast-Hodapp, Therese Pott und die Herren Meader, Erb, Guttmann, Raatz-Brockmann, J. Gleß, Prof Piening, Prof. Berber und Bronislaw Hubermann.

Berlin. Von der Königl. Oper ist zu melden, daß in ihren Verband der Darmstädter Heldentenor Mann und die Breslauer Koloratrice Frl. Catopul nach Ablauf ihrer Verträge eintreten werden, ferner, daß sich Rich. Strauß zu den Proben seiner umgearbeiteten „Ariadne auf Naxos" nach Wien begab.

— Der Verband der Freien Volksbühne gibt in diesem Winter wieder zehn Sonntagsmatinéen, wofür bisher ihre Mitwirkung zusagten: für das 1. Konzert (1. Oktober) das Philharmonische Orchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Leo Blech, das 2. (5. November) der Königl. Opernchor unter Leitung von Professor Hugo Rüdel, das 3. (22. November, Bußtag) der Berliner Volkschor unter Leitung von Musikdirektor Max Eschke, das 4. (10. Dezember) das Klingler-Quartett, das 5. (31. Dezember) das Philharmonische Orchester unter Leitung von Siegmund v. Hausegger. Für die weiteren fünf Konzerte haben Eugen d'Albert, Tilla Durieux, Artur Schnabel, Professor Karl Flesch, Professor Hugo Becher, Oskar Fried, Paul Scheinpflug, die Kammermusikvereinigung der Königl. Kapelle, die Madrigalvereinigung des Königl. Instituts für Kirchenmusik, das Philharmonische und das Blüthner-Orchester ihre Mitwirkung zugesagt.

— Der Pianist Prof. Walter Petzet siedelte von Berlin nach Dresden über, wo er vom Oktober ab als Kritiker der „Dresdner Neuesten Nachrichten" wirkt.

— Die zehn Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors Strauß finden im Königl. Opernhause in der Spielzeit 1916/17 an folgenden Tagen statt: 18. Oktober, 1., 28. November, 8., 19. Dezember, 31. Januar 1917, 16. Februar, 9., 22. März und 7. April.

— Zwei um das Konzertleben verdiente Firmen haben sich jetzt zu einem gemeinsamen Unternehmen verbunden: die Konzertdirektionen Hermann Wolff und Jules Sachs. Die Konzertdirektion Hermann Wolff wurde im Jahre 1879 von Hermann Wolff begründet, dem das Musikleben Berlins u. a. die Philharmonischen Konzerte zu verdanken hat. Die Konzertdirektion Jules Sachs wurde von dem Vater des jetzigen Inhabers im Jahre 1881 ins Leben gerufen.

— Arnold Ebels neue Sinfonische Ouvertüre (Appassionata, Op. 13) wird in Berlin von dem Blüthner-Orchester unter Musikdirektor Scheinpflug zur Uraufführung gebracht werden. Das Werk ist außerdem für die Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde zu Kiel zur Aufführung angenommen, wo der Komponist als Gastdirigent auftreten wird.

Bremen. Die Philharmonische Gesellschaft wird in diesem Winter die üblichen 13 Konzerte veranstalten. Trotz mannigfacher durch den Krieg bedingter Schwierigkeiten ist es gelungen, das Orchester unter Prof. Wendels Leitung in voller Stärke zu erhalten. Von modernen Werken sind in Aussicht genommen: Bernhard Sekles' Orchestersuite „Die Temperamente", Richard Strauß „Macbeth", Hugo Kaun 3. Sinfonie, Siegm. v. Hausegger „Wieland der Schmied", sinfonische Dichtung u. a.; von älteren Werken Haydn Sinfonie G dur, Mozart Jupitersinfonie, Beethoven Sinfonien 3, 5, 6, 9, Schubert Sinfonie H moll, Bruckner Sinfonie Nr. 9, Tschaikowsky Sinfonie pathétique. Von Solisten sind verpflichtet: Franz v. Vecsey, Steffi Geyer (Geige), Elena Gerhardt, Elisabeth Ohlhoff, Käte Neugebauer-Ravoth, Eva Bruhn, Paula Werner-Jensen, Ludwig Heß, v. Raatz-Brockmann u. a.

Darmstadt. Einen glücklichen Gedanken ergriff die Leitung der Hofkonzerte für die diesjährige Spielzeit. Sie wird uns heuer einen gedrängten, aber lehrreichen Abriß der deutschen Orchestermusik geben. Von Bach, Händel und Haydn ausgehend, folgen wir ihrer Geschichte in Mozart und Schubert, ihrer Krönung durch Beethoven und der weiteren Entwicklung unter Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms, Weingartner, Dvorak, Liszt, Mahler und Strauß. Die Leitung liegt in den bewährten Händen Weingartners, der, wie bekannt, seinerzeit auch ein kleines, flott geschriebenes Bändchen über die „Sinfonie nach Beethoven" (Breitkopf & Härtel, 3. Aufl.) herausgab.

— Die Uraufführung von Julius Bittners „Höllisch Gold" findet Sonntag den 15. Oktober voraussichtlich statt, gleichen Tages auch die Darmstädter Erstaufführung von Leo Blechs „Versiegelt".

Dessau. Die Dessauer Hofoper hat die Oper „Porzia" von Richard Wilde, Musik von Otto Taubmann, erworben.

— Die 94. Motette des Johanniskirchenchores brachte unter Leitung von Musikdirektor Aug. Theile außer Chor- und Sologesängen eine ungedruckte Orgelfantasie des früheren Dessauer Hofkapellmeisters Eduard Thiele, die man kürzlich in seinem handschriftlichen Nachlasse auffand. Hoforganist Musikdirektor Gerh. Preitz brachte das glänzend geschriebene, umfangreiche Werk zu tiefer Wirkung.

Döbeln. Zum Gedächtnis an seinen verstorbenen Lehrer Max Reger veranstaltete Organist P. Störzner mit dem freiwilligen Kirchenchor in der Jakobikirche zu Döbeln als 12. Volkskirchenkonzert eine Gedenkfeier. Das Programm enthielt Lieder aus Op. 137, die beiden Largo aus Op. 93 und 139 und Chorgesänge aus Op. 138, nebst Orgelstücken aus Op. 65, 67 und 59.

Essen. Hier wird im Laufe des kommenden Winters E. T. A. Hoffmanns „Undine" aufgeführt werden, nachdem sie 99 Jahre nicht auf der Bühne erschienen ist. Vor 100 Jahren, am 3. August 1816, hatte Hoffmann nach unendlichen Mühen die Uraufführung durchgesetzt, die in Berlin im Königl. Schauspielhause am Gendarmenmarkt stattfand. Nach vierzehnmaliger Wiederholung brannte 1817 das Theater ab, mit ihm das Notenmaterial und die gesamte Ausstattung. Lange glaubte man, auch die Partituren der Oper seien mit verbrannt, während sie auf der Königl. Bibliothek lagen. Aber auch nur dort konnte man die Musik kennen lernen, bis vor zehn Jahren endlich Hans Pfitzner einen Klavierauszug der Oper herstellte und somit die erste Anregung gab, die Oper wieder zu klingendem Leben zu erwecken.

Gera. Das Geraer Hoftheater hat mit dem sächsischen Ministerium des Innern einen Vertrag abgeschlossen, das Theater in Bad Elster zunächst auf zehn Jahre zu übernehmen. Die Fürstliche Hofkapelle und das Personal des Schauspiels und der Operette werden in Zukunft im Sommer in Bad Elster, im Winter in Gera spielen.

Leipzig. Eine Leipziger Ortsgruppe des Wirtschaftlichen Verbandes vortragender Künstler ist jetzt begründet worden. Der Verband verpflichtet seine Mitglieder, bei Wohltätigkeitsveranstaltungen grundsätzlich nicht unentgeltlich mitzuwirken. Bedingung ist vielmehr, daß der Veranstalter sich schriftlich verpflichtet, dem Künstler eine Zeitentschädigung zu gewähren und außerdem einen gewissen Prozentsatz des Reingewinnes an die Verbandskasse abzuführen.

München. Paul Marsop, der bekannte, in München lebende Musikschriftsteller, wurde am 6. Oktober 60 Jahre alt.

Schneeberg (Sachsen). Hier fand in der St.-Wolfgangs-Kirche das alljährliche Hänel-Klauß-Konzert statt. Dabei führte der Leiter Königl. Musikdirektor Oskar Mättig auch zwei Motetten über Gellertsche Dichtungen zum ersten Male auf, deren Musik vermutlich einem der Söhne Bachs (Philipp Emanuel oder Friedemann) zuzuschreiben ist. Mättig hat sie in einer alten handschriftlichen Partitur in Frohnau gefunden.

Wien. Paul v. Janko wird nach Kriegsschluß in den Ruhestand treten und nach Wien übersiedeln. Zur Förderung seiner Erfindung besteht der Janko-Verein, welcher durch Konzerte, belehrende Vorträge, Verleihung von Studienbeiträgen und Überlassung von Klavieren zu ermäßigten Preisen an Minderbemittelte sowie durch Herausgabe von erläuternden Schriften die Einführung der Janko-Klaviatur unterstützen will. Da die künstlerische und humanitäre Arbeit dieses Vereines bedeutende Geldmittel erfordert, ergeht an alle Musikfreunde die Bitte um Spenden sowie die Einladung zum Beitritte; Jahresbeitrag beliebig. Ausführliche Werbeschriften kostenlos. Auskünfte aller Art durch die Vereinskanzlei, Wien 18. Conongasse 19 (mündlich und schriftlich).

— Arnold Schönberg ist wohl heute der im neutralen Auslande am meisten aufgeführte lebende österreichische Komponist. Sein großes Chorwerk „Gurre-Lieder", das unter Mengelbergs Leitung in Amsterdam zur Aufführung vorbereitet wird, ist vor kurzem auch für Neuyork angenommen worden. Das „Lied der Waldtaube" aus den „Gurre-Liedern" wird demnächst an der Königl. Hofoper in Stockholm mit Madame Cahier zur Aufführung gebracht. Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande" kommt unter Andreaes Leitung in der Züricher Tonhalle und unter Hofkapellmeister Järnefelts Leitung in den Stockholmer Sinfoniekonzerten zur Aufführung. In Amsterdam und Rotterdam finden Aufführungen der „Kammer-Sinfonie" unter Leitung Löwensohns statt, und in Barcelona steht Schönbergs „Sextett" im Programm der ersten dortigen Kammermusikvereinigung.

— Felix Weingartner arbeitet an einer Spieloper in der er die Form des Singspiels mit Dialog wieder aufnimmt Auch das Textbuch ist von ihm. Die Handlung spielt in Florenz.

Wiesbaden. Die Städtische Kurverwaltung veranstaltet in diesem Winter mit dem verstärkten Städtischen Kurorchester unter Leitung von Musikdirektor Schuricht zwölf Zykluskonzerte. Neben Werken von Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms usw. weist das Programm zahlreiche Erstaufführungen auf: Mahler: Neunte Sinfonie, Bernhard Sekles: Suite „Der Zwerg und die Prinzessin", Karl Hasse: Sinfonische Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter", Erich Wemheuer: Sinfonie „Im Herbst", Fritz Theil: Sieg des Lebens, Hermann Zilcher: Deutsches Volksliederspiel für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung, Ewald Sträßer: Frühlingsbilder, Wilhelm Mauke: Einsamkeit, G. Ph. Telemann: Scherzo aus einem Concerto grosso, Siegmund v. Hausegger: Natursinfonie, Richard Mandl: Stimme des Orients. Solisten sind: Eugen d'Albert, Leo Slezak, Karl Straube, Eva Plaschke-von der Osten, Josef Szigeti, Ilona Durigo, John Forsell, Anna Kaempfert, Adrienne v. Kraus-Osborne, Matthäus Römer, Felix v. Kraus, Hermann Zilcher, Adolf Busch, Gertrude Foerstel, Josef Schwarz, Elly Ney-van Hoogstraten, Aaltje Noordewier-Reddingius.

Zerbst. Die musikalische Leitung des hiesigen (1894 gegründeten) Oratorienvereins wurde für den am 17. Juli d. J. gestorbenen Musikdirektor Franz Preitz dessen Sohne, dem Dessauer Hoforganisten Musikdirektor Gerhard Preitz, übertragen. Vorgesehen sind für die nächste Zeit ein Robert Schumann-Abend und ein Kirchenkonzert mit Kompositionen von Franz Preitz.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 41

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 12. Okt. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Wagner und Nietzsche

Von **Oskar Geller**

In ihrem Vorwort zum Buche „Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft"[1]) bemerkt Elisabeth Förster-Nietzsche, Richard Strauß hätte einmal gesagt, er betrachte jene Zeit, wo Wagner und Nietzsche innig verbunden waren, als einen der höchsten und wertvollsten Kulturmomente des 19. Jahrhunderts. Gewiß liegt in dieser Bemerkung viel impulsive und daher entschuldbare Übertreibung, aber sie ist aus der frohen Begeisterung für Wagner sehr wohl begreiflich, und man wird sie erst recht verstehen, nimmt man sich die dankenswerte Mühe, in dem Buche, das dieser Epoche gilt, ein wenig zu blättern. Mit regem Fleiß und feinstem Verständnis hat die Schwester des so viel umstrittenen und so viel mißverstandenen Philosophen eine Anzahl bisher noch unveröffentlichter Briefe zwischen den zwei hervorragenden Männern zusammengetragen und damit wahrhaft prächtiges Material geliefert, jener Zeit ein starkes und deutliches Relief zu geben. Diese Briefe sind aber noch aus einem Grunde sehr wertvoll; nicht nur, daß sie in das Bild, das wir uns über diese zwei Männer gemacht haben, vervollständigen, geben sie uns auch den Schlüssel, so manchen Irrtum und so manche falsche Ansicht, die bisher bestanden haben mögen, auf das Wahrhafte und Rechte zurückzuführen. Und sie ermöglichen uns obendrein einen tiefen, satten Blick in das Seelenleben des einen wie andern, wie sie uns endlich deren Beziehungen zur Umwelt erkennen lassen, über diese selbst neues Licht breitend. Um so bedauerlicher, daß viele der zwischen Wagner und Nietzsche gewechselten Briefe vor wenigen Jahren in Wahnfried vernichtet wurden, — es sind dadurch wertvolle Dokumente verloren gegangen, die schönste und beste Zeit in Nietzsches Leben voll würdigen zu können.

Wohl ist es zur Genüge bekannt, daß das freundschaftliche Verhältnis zwischen Wagner und Nietzsche mit grellem Mißton endete, — verwunderlich ist dies keineswegs. Heute, da wir zu den Geschehnissen jener bedeutsamen Epoche Distanz gewonnen haben, vermögen wir diese Ereignisse selbst viel kritischer und sachlich viel ruhiger zu beurteilen, — und so begreifen wir ganz gut, daß diese zwei Köpfe schließlich und endlich doch zusammenstoßen mußten. Sie waren in mancherlei Hinsicht gleichartig, und da sich, wie wir wissen, nur Gegensätze wirklich anziehen, so mußte logischerweise früher oder später die Katastrophe eintreten, die tatsächlich auch kam. Das ins Ungewöhnliche sich steigernde Selbstbewußtsein Wagners mußte einmal in das harmonische Zusammenklingen der Seelen den entzweienden Mißton bringen, — dieser Moment war mit mathematischer Genauigkeit vorauszusehen.

Doch soll dies keineswegs das Große und Schöne, Wertvolle und Unvergängliche, das uns die Freundschaft der Zwei geschenkt hat, beeinträchtigen. Denn es ist daran eine reiche Fülle erlesenen Genusses, der uns nun durch die Veröffentlichung der Briefe mitgeteilt wird, — wir werden sie kaum ohne ein Gefühl der innigsten Rührung aus der Hand legen können.

Nietzsches Verehrung für Wagner datiert aus dem Herbst 1860. Um jene Zeit hat der erst Sechzehnjährige mit zwei gleichaltrigen Freunden, Wilhelm Pinder und Gustav Krug, eine kleine Vereinigung gegründet, die den stolzen Namen „Germania" führte und sich, obgleich sie nur aus den drei jungen Leuten bestand, außerordentlich viel mit Musik befaßte. So wurde laut Vereinsstatut nicht nur eine Zeitschrift für Musik gehalten, die „Germania" schwang sich sogar auf, zwei Jahre nach ihrer Gründung den Klavierauszug zu „Tristan und Isolde" zu kaufen, wodurch sie sich freilich in Schulden stürzen mußte. Seit jener Zeit war Nietzsche begeisterter Verehrer Wagners, wenngleich er ihm nicht in allem blindlings folgte. So schrieb er am 11. Oktober 1866 an Freiherrn von Gersdorff: „Die großen Schönheiten und virtutes (in der „Walküre") werden durch ebensogroße Häßlichkeiten und Mängel aufgewogen. + a + (— a) gibt aber nach Riese und Buchbinder 0".

Einige Wochen darnach lernte er Wagner persönlich kennen, da dieser gerade in Leipzig bei Verwandten weilte. Der gemeinsame Freund Windisch hat diese Bekanntschaft vermittelt, indem er Nietzsche im Salon bei Brockhaus Wagner vorstellte. In einem Briefe an Erwin Rohde schilderte nun Nietzsche diese Begegnung als ein Erlebnis, das ihn aufs tiefste ergriffen. Der Abend im Hause Brockhaus hat ihm „Genüsse so eigentümlich pikanter Art" geboten, daß es ihn wie „eine wundersame Mär" anmutete. Er unterhielt sich mit

[1]) Erschienen 1915 im Verlage von Georg Müller in München; Preis 3,50 Mk.

Wagner über Schopenhauer, und es war für ihn außerordentlich bedeutsam, daß Wagner über den Frankfurter Philosophen „mit ganz unbeschreiblicher Wärme sprach“, denn er sei „der einzige Philosoph, der das Wesen der Musik erkannt habe“.

Einige Monate nach dieser Begegnung erhielt der 24jährige Nietzsche die Berufung an die Universität Basel, um dort klassische Philologie zu lehren. Nun konnte er Wagners Einladung, ihn in seinem Landhaus Tribschen zu besuchen, nachkommen. Von Wagner und ganz besonders von Frau Cosima sehr herzlich empfangen, ist er über deren Entgegenkommen „unbeschreiblich beglückt; die tatsächlich besten, erhabensten Momente seines Lebens knüpften sich an Wagners Namen, und er kenne nur noch einen Mann, noch dazu Wagners großen Geistesbruder Arthur Schopenhauer, an den er mit gleicher Verehrung, ja religione quadam denke“. Man kann sich nun leicht vorstellen, daß solche überschwengliche Worte auf Wagner eine gewisse Wirkung ausübten, — er ist von seinem geehrten Freunde entzückt und dankt ihm für den schönen und bedeutenden Brief, daran die eindringliche Bitte knüpfend, recht bald wiederzukommen. „Kommen Sie doch“, heißt es in diesem Briefe vom 3. Juni 1869, „nur mit einer Zeile vorangehender Meldung — z. B. Sonnabend Nachmittag, bleiben Sie Sonntag, und kehren Sie Montag früh zurück; das vermag doch etwa jeder Handwerker, um so viel mehr doch ein Professor, — Sie steigen dann bei mir ab, und schlafen die beiden Nächte im Tribschener Fideikommißhaus. Nun lassen Sie sehen, wie Sie sind. Viel wonnige Erfahrungen habe ich noch nicht an deutschen Landsleuten gemacht. Retten Sie meinen nicht ganz unschwankenden Glauben an das, was ich — mit Goethe und einigen anderen — deutsche Freiheit nenne“.

So entwickelte sich von selbst jenes große und innige Verhältnis zwischen den beiden Männern, das weit über das Maß gewöhnlicher Freundschaft hinauswuchs und sich immer mehr vertiefte; mit schwärmerischer Liebe hing Nietzsche an dem Meister, den er in seinen Briefen an Erwin Rohde seinen Jupiter nannte, bei dem er „von Zeit zu Zeit aufatmet und sich mehr erquickt, als sich seine ganze Kollegenschaft vorstellen kann“. Für ihn war Wagner „ein fruchtbares, reiches, erschütterndes Leben, ganz abweichend und unerhört unter mittleren Sterblichen!“ Dafür steht er auch da, festgewurzelt durch eigene Kraft, mit seinem Blick immer darüber hinweg über alles Ephemere und unzeitgemäß im schönsten Sinne.

Aber Nietzsche war in Tribschen nicht nur der Empfangende, sondern, wie dies bei solchen zwei Geistern wohl selbstverständlich ist, auch der Gebende, er trug seine Welt dort hinein. So schreibt ihm einmal Frau Cosima nach Erhalt der bekannten Antrittsrede „Über die Persönlichkeit Homers“: „Wir haben heute abend zwischen Goethe, Schiller und Beethoven Ihren Vortrag mit größtem Interesse gelesen und nun dürfen Sie nicht nur den großen Aeschylos, sondern auch Ihren Homeros auf Tribschen suchen. Sie werden ihn lebend und nachhaltig wirkend dort finden . . .“ Wagner selbst, der just um jene Zeit wegen Aufführung seines Rheingold in München höchst unglücklich war, nannte Nietzsche seinen Trost, „den Besten aus einer reineren und besseren Welt“. Er brauchte dieses Trostes, denn in München begannen sich schwere Zeiten vorzubereiten; es handelte sich darum, daß man sich dort gegen Hans Richter, der auf Wagners Wunsch Rheingold dirigieren sollte, heftig stemmte. Da mußte der Freund Nietzsche mit Rat und Tat beistehen und helfen! Aber auch in anderer Weise nahm Wagner seinen „vortrefflichsten Freund“ in Anspruch, in einer Angelegenheit, die er selbst als einen Akt „ausschweifendsten Vertrauens“ bezeichnete, da er ihm „eine ziemliche Masse von Manuskript wertvollster Art, nämlich den Anfang seiner Diktate von seiner Lebenserzählung“ zusandte, die der junge Philosoph für eine beschränkte Öffentlichkeit vorbereiten sollte. In Wahrheit mußte aber Nietsche sogar den Buchdrucker ausfindig machen und die Korrekturen besorgen, da Wagner so sehr schwer zufriedenzustellen war.

Nicht ohne Wehmut wird man die Briefe lesen, die aus dem Kriegsjahre 1870 stammen. Nietzsche, damals bereits Schweizer Untertan, ließ sich nicht abhalten, am Kriege teilzunehmen. Als er diese Absicht Wagner und Frau Cosima mitteilte, waren sie sehr dagegen; „es ist ja nicht 1813“, meinte Wagner, „wo junge begeisterte Leute wie er ein Lützowkorps gebildet hatten“. Nietzsche zog trotzdem als Krankenpfleger ins Feld, . . . war er doch einer der wenigen Philosophen, die den Krieg nicht nur verstehen, sondern sogar rechtfertigen. Während er nun ins Schlachtfeld reiste, gab es in Tribschen festliche Tage. Am 25. August 1870 wurden nämlich Wagner und Frau Cosima in Luzern getraut.

Über seine Kriegserlebnisse hat Nietzsche seiner Schwester viel erzählt. Das Bemerkenswerteste ist aber sicherlich die Bemerkung, daß eines Tages, wo ihm nach schmerzlichsten Erlebnissen das Herz vor Mitleid fast gebrochen wäre, er verschiedene Regimenter unseres wundervollen deutschen Heeres vorüberstürmen sah, der Schlacht, dem Tod entgegen, prachtvoll in ihrer Lebenskraft und Kampfesmut und vollständig der Ausdruck einer Rasse, die siegen, herrschen oder untergehen will. Damals hat er es zuerst aufs tiefste empfunden, daß der stärkste und höchste Wille zum Leben nicht in einem kümmerlichen Ringen ums Dasein zum Ausdruck kommt, sondern als Wille zum Kampf, als Wille zur Macht und Übermacht. In ähnlichem Sinne schrieb er auch an Wagner, trotzdem er mittlerweile selbst erkrankt war. Wie wundervoll liest sich aus diesem Briefe ein Ausspruch, dessen hohen Geist wir heute mehr denn je voll erfassen: „Über die deutschen Siege möchte ich kein Wort sagen: Das sind Feuerzeichen an der Wand, allen Völkern verständlich“.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Nietzsche in Tribschen auch ein Gebender war, in welch starkem Sinne dies, ersehen wir aus einem Briefe, der für Nietzsches Zartsinn und Feinfühligkeit bestes Zeugnis ablegt, aus dem aber auch unzweideutig hervorgeht, daß Wagner eine damals noch nicht veröffentlichte Arbeit seines Freundes „Über die Dionysische Weltanschauung“ zum großen Teil für seine eigene Arbeit „Beethoven“ verwendet hat. Wagner hat dabei Nietzsche einige neue originelle Ideen geradezu glatt vorweggenommen. Seltsamerweise ist im Hause Wahnfried gerade bei diesem Briefe der Schluß weggerissen worden.

Wir überspringen nun eine lange Spanne Zeit, in die die Idee der Gründung des Festspielhauses in Bayreuth fällt. Nietzsche hat an allen Vorarbeiten teilgenommen, aber seltsamerweise scheinen trotzdem bald Mißstimmungen sich ergeben zu haben, denn Wagner zeigte sich auf einmal kühl und gemessen und ließ die vielen Briefe seines Freundes unbeantwortet. Nietzsche läßt sich nichtsdestoweniger nicht abhalten, immer wieder zu

schreiben und neue Anknüpfungen in Bayreuth zu suchen. Das gelingt ihm endlich mit der Übersendung eines Sonderabdruckes seiner „Der Florentinische Traktat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf", worauf Frau Cosima antwortet und das lange Schweigen Wagners zu entschuldigen sucht. Wagner hat sich verletzt gefühlt, weil Nietzsche einmal einer Einladung nach Bayreuth keine Folge leisten konnte, — er wollte und konnte nicht seine kranke Mutter allein lassen! Frau Cosimas Brief hat das getrübt gewesene Verhältnis wieder aufgehellt, und Nietzsche war darüber sehr glücklich, denn er hing an Bayreuth in wahrhaft herzlichster Zuneigung. Freilich dauerte es nicht lange, und eine neue Entfremdung trat ein. Und das kam so: Nietzsche kündigte Wagner seinen Besuch an, um ihm eine neue Arbeit „Die Philosophie im trojanischen Zeitalter der Griechen" vorzulesen, Wagner aber antwortete, die „Philosophie der Griechen" liege ihm zu fern, er hätte eher etwas erwartet, das irgendwie mit der Gegenwart, mit den Freunden und Feinden seiner Kunst und den Bayreuther Plänen zusammenhinge. Nietzsche war über diese Absage unglücklich, legte tatsächlich die „Philosophie der Griechen" beiseite und wandte sich sofort nach seiner Rückkehr nach Basel der „Gegenwart zu, um wieder voll Feuereifer und Energie für Bayreuth einzutreten". Die Frucht dieser Arbeit war sein „Mahnruf an die Deutschen", in dem er Anhänger für Bayreuth warb. Aber in Bayreuth selbst, in der Villa Wahnfried, hat man sich gegen diesen Mahnruf ausgesprochen und ihn verworfen. Die Besorgnisse um das Gelingen des Werkes waren hier nämlich aufs höchste gestiegen. König Ludwig II. von Bayern hatte Wagners Bitte um Gewährung der Mittel glatt abgeschlagen, und dies warf den Meister so sehr darnieder, daß er sich ernstlich mit dem Gedanken herumtrug, den Anteilnehmern durch ein Rundschreiben das völlige Scheitern des Projektes mitzuteilen. Zum Glück legte sich Emil Heckel aus Mannheim ins Mittel, und ihm gelang es auch, die Summe von 100 000 Talern aufzutreiben. Der Versuch, weiteres Geld vom Großherzog von Baden zu erhalten, scheiterte völlig, da der Großherzog ganz genau wußte, daß Wagners Wünsche und Pläne in Berlin nicht die geringste Gegenliebe fänden. Man wandte sich nochmals an König Ludwig II., und bei dieser Gelegenheit erfuhr man, warum Wagner beim König in Ungnade gefallen war. Felix Dahn hatte einen Hymnus an den König gesandt, und dieser Hymnus wurde dann Wagner zugeschickt, daß er ihn komponiere. Wagner, der keine Ahnung hatte, daß der Wunsch vom König ausgegangen war, lehnte die Komposition ab, was dem König zugetragen wurde und ihn verstimmte. Als aber dieses Mißverständnis aufgeklärt wurde, wurden Wagner durch die königliche Kasse 100 000 Taler als Vorschuß ausbezahlt. Nietzsche meinte nun kopfschüttelnd, „er begriffe nicht, wovon Wagner jemals diese Vorschüsse zurückzahlen sollte".

Anfang 1874 hieß es trotzalledem, die Bayreuther Sache werde dennoch scheitern. Sehr interessant und höchst bemerkenswert ist es, daß um diese Zeit Nietzsche in sein Notizbuch folgende Bemerkung niederschrieb: „Ich sagte als Student: Wagner ist Romantik, nicht Kunst der Mitte und Fülle, sondern des letzten Viertels: Bald wird es Nacht sein. Mit dieser Einsicht war ich Wagnerianer, ich konnte nicht anders, aber ich kannte es besser". Unzweifelhaft war in Nietzsche etwas Seltsames, das ihn furchtbar peinigte, vorgegangen, — er kam eben dahinter, daß sein eigenster Geschmack vieles in Wagners Kunst ablehnte. Zudem berührte ihn Wagners Mißtrauen höchst peinlich, — er begann zu zweifeln; in seinem Notizbuch finden sich Aufzeichnungen und Bemerkungen, die teils als Kapitelüberschriften, teils als Aphorismen angesehen werdem können, aus denen man aber klar ersehen kann, daß er ein Mißlingen der Wagner-Sache zumindest für möglich hielt, weil er nicht an den Reformator glaubte. Nicht, daß er dies etwa Wagners „Doppelnatur" zuschrieb, wohl aber dem deutschen Volke, denn „in Deutschland nimmt jeder seine Sache ernst, da lacht man über den, der für sich allein das Ernstnehmen prädentirt". Gleich dabei findet sich die Bemerkung: „Er (Wagner) hat das Gefühl der Einheit im Verschiedenen, deshalb halte ich ihn für einen Kulturträger".

Ob Wagner über Nietzsche ebenso dachte, ist kaum anzunehmen. Verbürgte Tatsache ist, daß Wagner immer forderte, alle Freunde sollten ihre eigenen Angelegenheiten beiseite lassen und sich ganz nur ihm widmen. Nietzsche tat dies, so gut er konnte, — aber er schrieb nebenbei auch noch philosophische Bücher! Als er nun Wagner seine „zweite unzeitmäßige Betrachtungen" nach Bayreuth eingesandt hatte, erhielt er einen herzlichen Brief, mußte aber dann erfahren, daß sich Wagner sehr kühl und absprechend über das Buch geäußert hätte. Im Briefe selbst hieß es freilich: „Lob erwarten Sie wohl nicht von mir? Es sähe auch hübsch aus, wenn ich Ihr Feuer, Ihren Witz — loben wollte". Frau Cosima schrieb noch viel herzlicher und wärmer, — Nietzsche erschienen später Wagners „schönen Worte nur Blumen, die bittere Wahrheit verdecken sollten".

Im August reiste er trotzdem nach Bayreuth, wohin er die Partitur von Brahms' „Triumphlied" mitnahm, — das Ergebnis davon ist die Eintragung in das Notizbuch: „Der Tyrann läßt keine andere Individualität gelten als die seinige und die seiner Vertrauten. Die Gefahr für Wagner ist groß, wenn er Brahms usw. nicht gelten läßt, und die Juden".

Es hat nicht viel gefehlt, und es wäre wegen Brahms zu einer Entzweiung zwischen den zwei Freunden gekommen; Nietzsche berichtet darüber seiner Schwester mit der lakonischen Bemerkung: „Lisbeth, da war Wagner nicht groß". Derartige kleine Szenen untergruben die alte Herzlichkeit, und Nietzsche beklagte sich einmal: „ich habe in Bayreuth nur Wert als Wagnerschriftsteller, ich soll nichts weiter sein, ich darf nur das bewundern und verehren, was in Bayreuth gebilligt wird".

Im Winter 1875 ist er wieder bei Wagner, wo er freundlich aufgenommen wird und sich bald heimisch fühlt. Ganz besonders freundet er sich den Kindern Wagners an, und seine Verehrung für Wagner und für Frau Cosima vermehrt sich. Besonders tiefen Eindruck macht auf ihn Wagner als Familienvater. Mit Frau Cosima wird er sogar per Du. Man weiß, wie dies später von böswilliger Seite mißdeutet wurde, in Wahrheit hatte Nietzsche für Frau Cosima die höchste Verehrung, und er nannte sie nie anders als die „sympathischste Frau", „die einzige Frau großen Stils, der er im Leben begegnet".

Im Jahre darauf finden die ersten Festspiele in Bayreuth statt, Nietzsche wohnt ihnen bei ... und erlebt zu seiner Bestürzung eine völlige Umwandlung! „Mein

Fehler war der," schreibt er, „daß ich nach Bayreuth mit einem Ideal kam; so mußte ich denn die bitterste Enttäuschung erleben. Die Überfülle des Häßlichen, Verzerrten, Überwürzten stieß mich heftig zurück."

Bayreuth war ihm unnötig geworden, — „und diese furchtbare Enttäuschung für ihn ist kaum auszudenken gewesen", bemerkt seine Schwester Lisbeth.

Es ist noch viel mehr des Wissenswerten und Schönen in diesem Buche, das uns auch viel von Nietzsches Beziehungen zu seinen anderen Freunden, so besonders zu C. v. Gersdorff mitteilt, — aber hier handelt es sich ja hauptsächlich darum, blos nur das hervorzuheben, das in bescheidener Weise dazu beitragen kann, das Bild der Freundschaft zwischen Wagner und Nietzsche in das Licht der Wahrheit zu rücken.



Von drei Tristan-Uraufführungen in Karlsruhe, die Wagner will und nicht will

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden).

Es hat in musikalischen Laien- wie Fachkreisen doch einige Verwunderung hervorgerufen, daß Heinrich Ordenstein in seiner Musikgeschichte Karlsruhes einen Irrtum R. Wagners feststellen konnte, der die falsche Darstellung in der Autobiographie („Mein Leben" ist ja auch in andern Beziehungen kein einwandfreies Dokument) ungefähr wie eine beabsichtigte Undankbarkeit, zum mindesten aber als eine Unhöflichkeit gegen den verstorbenen Großherzog Friedrich erscheinen läßt, um so mehr da Wagner sonst in Briefen und Unterredungen sehr genauen Bescheid über seine finanziellen Verhältnisse zu geben wußte. Wagner rechnet also in der Selbstbiographie (Bd. II S. 857) uns vor, daß die 100 Gulden, die er für zwei Konzerte (am 14. und 19. November 1863) in Karlsruhe erhielt, nicht eimal ausreichten, einen neuen Pelz zu kaufen, während die Kassenbelege des Großherzoglichen Hofzahlamtes ergeben, daß er in Karlsruhe über insgesamt 2185 Gulden quittierte.

Was ist der Grund für diese arge Entstellung Wagners, der im Anschluß daran noch von kummervollen Ermüdungen und ihm gewordenen Enttäuschungen spricht? Und ist Karlsruhe etwa, obwohl er „mit dem Großherzog wieder in Verbindung stand und bei ihm erwartete, nächstens etwas für ein Berliner Konzert zustande zu bringen", vielleicht auch Ursache geworden, mit „Konzertgeben und Konzertdirigieren" ganz aufzuhören? Denn kurze Zeit nach der Karlsruher Episode fallen Wagners schwerwiegende Worte: „Ich kann nicht leben und nicht sterben".

In all diese Fragen, die an einem kleinlichen Anlaß zeigen, wie gereizt und gefährlich damals der Zustand Wagners war, bringen die soeben herausgegebenen Briefe Wagners an Hans v. Bülow[1]) neues Licht und wertvolle Äußerungen, die weiterhin beweisen, daß „Karlsruhe" jahrelang für Wagner ein Begriff war, an den sich ganz bestimmte Hoffnungen knüpften, sodaß es z. B. unverständlich bleibt, warum Chamberlain in seinem Wagnerbuche den Aufenthalt und die Beziehungen Wagners zur badischen Residenz überhaupt nicht nennt. Oder sollte in Bayreuther Kreisen so stillschweigend zugestanden werden, daß Wagner in dieser ganzen Karlsruher Angelegenheit nicht loyal gehandelt hat? Die entscheidenden Tatsachen sind folgende:

Ed. Devrient, seit 1853 Direktor der Hofbühne, hat im Herbst 1858, als Wagner sich von seiner Frau Minna trennte und nach Venedig zog, diesem eine Aufführung des damals noch nicht vollendeten Tristan in Karlsruhe angeboten.[2]) Ein Brief Wagners an Liszt vom 19. Oktober erzählt dann, daß sich der Großherzog von Baden wirklich ein Recht auf dieses Werk gewinnt. Wagner rechnet noch nicht bestimmt mit dieser Uraufführung („doch knüpfe ich auch an diese Aussicht keine Art von Lebensfrage: ich kann auch warten"). Kurze Zeit darauf aber beruht seine ganze Zuversicht auf der Erfüllung jener vorerst keineswegs verbindlichen Anfrage. Denn der sächsische Gesandte in Wien will ihn von Venedig austreiben. Wenn auch die österreichischen Behörden seinen eidgenössischen Paß respektieren und er unbehelligt bleiben kann, so wird nun jede Rückkehr nach Deutschland von dem Karlsruher Vorhaben abhängig. Kommt die Aufführung dort zustande, dann ist auch Wagners Anwesenheit auf deutschem Boden erreicht, da der Großherzog dies dringend wünscht und nach Wagners Ansicht auch vor einem eigenmächtigen bundeswidrigen Schritt nicht zurückschrecken soll. So kann er unterm 23. Januar 1859 von Venedig Bülow melden, daß die Aufführung für den 6. September — Geburtstag des Großherzogs — (also wohl den 9.) festgesetzt sei. Der Großherzog werde ihn kommen lassen, auch wenn er bis dahin nicht amnestiert sei, verlange aber, daß er vorher nicht das Mindeste davon verlauten lasse, weil sonst ihm auch diese Kühnheit unmöglich werden würde . . .

Zur Aufführung und zum Besuch Wagners kommt es nicht. Man scheint nun bei der abwartenden Haltung, die Ed. Devrient einnimmt, zu übersehen, daß technische Gründe ihn zunächst wohl bestimmen. Bis März 1859 ist erst die Instrumentation des zweiten Aktes kaum beendet, der dritte läßt bis Anfang August auf sich warten. Zum ursprünglich festgesetzten Zeitpunkt der Aufführung ist weder die Dichtung (erscheint 1859) noch die Partitur gedruckt (wird erst 1860 fertig). Die Aufführung eines so umfangreichen Werkes aus dem Manuskript konnte nicht rätlich scheinen, obwohl der Verleger Härtel schon im März den Stich des ersten Aktes der Partitur in Angriff genommen hat. Inzwischen ist Wagner in Luzern und wartet die Karlsruher Entschlüsse ab. Man kann dort anscheinend auch keine Verständigung über Wagners Kommen erzielen. Natürlich ist Wagners Stimmung nicht die beste, hat er doch in Krankheit und Not den Tristan, sein Schmerzenskind, gerade zur rechten Zeit noch (wie er meint) fertiggebracht, aber das:

[1]) Verlegt 1916 bei Eugen Diederichs in Jena; Preis 7,— Mk.

[2]) Schon die Einzelheiten, die zu diesem Angebot führen, sind interessant: Wagner unterhandelt über die Aufführung des Werkes, obwohl noch keine Zeile davon aufgeschrieben ist. Devrient kommt nach Zürich, nimmt Rücksprache und vereinbart Näheres mit dem Großherzog. Wie Emil Ludwig mitteilt, schreibt Wagner einen Tag nach diesem Besuch: „Noch schläft das Gedicht in mir, ich gehe mit Nächstem daran, es zum Leben zu rufen".

„Dann wollen wir sehen!" läßt auf sich warten und macht ihn fast blödsinnig. In den kritischen Tagen des September (am 7.) reist er nach Zürich und von da auf den Rat Liszts nach Paris, wo er am 15. eintrifft. Karlsruhe hat er zwar noch nicht ganz aufgegeben, aber am 7. Oktober gelangt ein heftiger Brief in Bülows Hände, der für Ed. Devrient nichts Schmeichelhaftes mehr enthält. Wagner wollte Bülow in Karlsruhe für sein Werk eintreten lassen.[1]) Dessen Mithilfe wird abgelehnt, dort stehe der tüchtige Kalliwoda zur Verfügung. Devrient wird beschuldigt, in diesem Wunsch ein Attentat auf die Ehre seines Theaters gesehen zu haben; gegen den Direktionsjargon Devrients, der allmählich ganz zum Fachmenschen herabgekommen sei, wird losgezogen, ihm Pedanterie nachgesagt, da er Besetzungsschwierigkeiten (namentlich für die Isolde) meldet. Und Wagner gesteht offen, daß allein die Versprechungen des Großherzogs, seine Dahinkunft zu erwirken, ihn noch an Karlsruhe festhalten lassen.

Wagner ist gründlich verstimmt und schimpft. Dazu gibt es Schwierigkeiten mit dem Verleger, als die Karlsruher Aufführung ganz abgemeldet wird, weil Devrients Bemühungen, für die von Wagner abgelehnte Sängerin Garrigues Ersatz zu finden, erfolglos bleiben. In „Mein Leben" wird nur von einer Vereitelung der Aufführung gesprochen, allerdings nur Devrient persönlich für Wagners Fernhaltung von Karlsruhe verantwortlich gemacht. Bülow gibt — unbegreiflicherweise — Wagner recht und will selbst eine völlige Verbitterung gegen Wagner in Karlsruhe bemerkt haben. Wagner zögert nicht, aus Paris ihm lebhaft zuzustimmen, er prägt das Wort von der „Karlsruher Gewissenlosigkeit" (in einem Briefe vom 17. Dezember 1859); ein letzter Versuch Franz Liszts, versöhnend einzugreifen, scheitert: Liszt soll nun anderswo für den Tristan eintreten.

Schon ein paar Tage später bereut Wagner seine „böse Epistel", und Bülow darf mit allen Beteiligten sich über das peinliche Verhalten Wagners empfindlich zeigen. Was nützt dies aber? Und welchen Zweck hat es, daß Härtel endlich 1860 etwas vom zweiten Tristanakt schickt? Karlsruhe und die ganze Tristan-Angelegenheit treten vorläufig in den Hintergrund. Außer einer improvisierten Vorführung des zweiten Aktes in Paris mit Klindworth am Flügel und Madame Viardot als Gesangspartnerin, wonach der einzige Zuhörer, Berlioz, nicht die der Situation angemessenen passenden Worte fand und allgemein verstimmte, hören wir nichts weiter, als daß Wagner an — Gounod ein Exemplar der Partitur verschenkt. Erst im April 1861 hat Bülow die Beunruhigung, die natürlich in Karlsruhe weiterbestand, und die Mißverständnisse so weit beseitigt, daß wieder ernstlich an die „unselig verzögerte" Aufführung des Tristan gedacht werden kann; außerdem wird Wagner die Stellung eines Generalmusikdirektors angeboten. Die Verhandlungen werden jetzt nicht mehr stürmisch, sondern bei einem kurzen Aufenthalt Wagners in Karlsruhe selbst sachlich, ja sogar herzlich geführt. Es kennzeichnet Wagners nicht immer einwandfreie Personenkenntnis, daß er Devrient, dem sonderbaren Menschen, immer noch seine Achtung nicht versagen kann (!); das gewaltige Entgegenkommen, das er sowohl bei diesem wie beim Großherzog und seiner jungen Frau findet, beweist aber historisch und schlagend, daß an dem ersten Zerwürfnis Karlsruhe sicherlich nicht Schuld hatte. — Abermals wird der 9. September für die Aufführung in Aussicht genommen; Wagner soll sich nun seinen Tristan und seine Isolde selbst auswählen. Um eine geregelte Vorbereitung zu ermöglichen, sollen die Proben für Gesang, Theater und Orchester schon am 1. August beginnen. Wagner, zugänglich geworden, muß einsehen, daß aus einem überhasteten Einstudieren vor 2 Jahren nichts geworden wäre. Also auch in diesem Punkt besteht Devrients alte Theatererfahrung nachträglich in Ehren. Auf der Suche nach einem würdigen Vertreter des Tristan verläßt Wagner Karlsruhe nicht, ohne in seiner Bekanntennähe alles in finanzieller Hinsicht „erschöpft" zu haben. —

Trotz einer erneuten Unterredung mit dem Großherzog, der Wagner erlaubt, einen Wiener Sänger herzuholen, kommt auch diese zweite geplante „Mustervorstellung" nicht zustande. Der 9. September geht vorüber; Karlsruhe wartet auf die Rückkunft Wagners und Wagner derweilen in Wien, bis der Tenorist Ander sich auskuriert hat. Wagner, auch von Geldsorgen bedrückt, wird wieder schwierig und — ungerecht. Die Beklommenheit dem Großherzog gegenüber, als er sich entschließt, den Tristan nun in Wien aufführen zu lassen, wird in einem Briefe an Bülow so umgedeutet (vom 24. September 1864): „Von Karlsruhe höre ich gar nichts mehr: da scheint doch Alles herzlich froh zu sein, mich los zu haben". Wagner arrangiert seinen Tristan-Fall allmählich wie Vorschüsse. Denn da er dem Großherzog diesen wegnimmt, sucht er ihn um so mehr für seine schlimme materielle Lage zu interessieren, mit dem Erfolg, daß vor einer Meistersingervorlesung in Karlsruhe dieser mit ihm den Gedanken einer von mehreren Souveränen zu spendenden Pension ausführlich bespricht. Statt des wohl endgültig für Karlsruhe verlorenen Tristan soll Wagner wenigstens eine Lohengrin-Aufführung dirigieren. Aber er versagt auch hier. Der alte Groll gegen Devrient erwacht, als dieser sehr stichhaltige Gründe gegen die von Wagner gewünschte einmalige ungekürzte Vorstellung ins Feld führt, und Wagner erfaßt abermals ein Schauder über die Verblendung, die er so lange über diesen Menschen fast gewaltsam aufrecht erhalten hat! Die Aufführung kommt dennoch zustande und Wagner sitzt — incognito — im Parkett. Hier hört er nun den Tenor, den er für seinen Tristan so lange vergebens gesucht hat: Schnorr, der als Gast mit seiner Frau singt. In die Unterredung mit dem Großherzog, über deren Verlauf am folgenden Tage Wagner sehr lebhaft in der Autobiographie berichtet, mischt sich doch sein beklemmendes Gefühl, wieder eine glänzende Gelegenheit verpaßt zu haben. Auf den versöhnlichen Ton des Fürsten, der nur artistische Differenzen zwischen ihm und seinem Theaterdirektor bestehen lassen will, geht er nun erst recht nicht ein, er malt den Charakter Devrients in den schwärzesten Farben, daß dieser wirklich glauben konnte, Wagner beabsichtige ihn zu stürzen und sich an seine Stelle zu bringen. Wenn es Wagner auch an dieser Stelle ableugnet, jemals gegen Devrient intrigiert zu haben, so hat er doch späterhin kein reines Gewissen dem Mann gegenüber bewahrt, in dem der in der Sache wohl unterrichtete Großherzog mit Recht einen „bewährten Freund" sah, da Devrient mit der Zeit die Auf-

[1]) Dann hätte die Uraufführung wohl am 3. Dezember stattgefunden, welchen Tag Wolfgang Golther nennt, also am Geburtstage der Großherzogin Luise, der ja auch die Tristanpartitur gewidmet war.

führung aller früheren Werke Wagners durchgesetzt hat. Welch andere Gründe könnten ihn denn noch 1869 abhalten, unter eine Devrient-Rezension seinen Namen zu setzen, und ihn veranlassen, ein Feuilleton in der Nordd. Allg. über „Ed. Devrient und sein Styl“ als Wilhelm Drach zu unterzeichnen? War es auch wirklich nötig, darin die „grausame Lust“ der Rache, von der einer der letzten Briefe an Bülow spricht, so weit zu treiben, wenn ihm der Mann nichts mehr wert schien?

Wagner benimmt sich äußerst kleinlich. Der Wunsch des Großherzogs, vielleicht doch noch für Karlsruhe die erste Tristan-Aufführung zu erhalten, geht auch jetzt — Mitte 1862 — zum dritten Male nicht in Erfüllung. Wagner sieht zwar, daß es um die Oper in Karlsruhe nicht schlecht bestellt ist, wennschon die von Devrient angestrebte Musterbühne lange nicht erreicht ist, er hält auch mit seiner Anerkennung über das Gehörte nicht zurück und lobt 8 Jahre später noch die in eben dieser Lohengrin-Aufführung geleistete Arbeit des Kapellmeisters Strauß, erachtet aber Ort und Stelle nicht für schicklich, um von neuem den Tristan ihr anzuvertrauen, und schickt eine einfache Ablehnung, als man ihn auffordert, wenigstens Bruchstücke aus seinen neuesten Werken im Konzert vorzuführen. Das ändert sich innerhalb Jahresfrist, als „man ihm überall in Deutschland Abschlag gibt, wo er sich auch als Konzertdirigent anbietet“. Da erinnert er sich plötzlich wieder der abgerissenen Verbindungen, will das „lappige Dirigieren“ in Karlsruhe besorgen, und so kommt Karlsruhe endlich zu den früher erwähnten zwei Wagner-Konzerten, in denen eingangs Vorspiel und Schlußsatz aus „Tristan und Isolde“ vom Orchester allein gespielt werden. Wie wenig Wagner auch jetzt den Umständen gerecht wird, zeigt die in die Biographie aufgenommene Darstellung, die — allerdings verdeckt — einen Betrug der Intendantenkasse andeutet. Die Stelle in den Bülow-Briefen, die zum letzten Male das Karlsruher Abenteuer erwähnt (... ich habe dort im Leben bereits genügend gespukt. Auch über die Bedeutung dieser Residenz für mein Sterben wirst du mündlich nähere Aufschlüsse erhalten ...), umschreibt die hier wiedergegebenen tatsächlichen Vorgänge, stellt aber den wahren Sachverhalt auf den Kopf, als ob es letzte Schuld des Großherzogs gewesen sei, wenn nicht doch endlich etwas dort zustande zu bringen war...

So weit die uns bis heute zugänglichen Dokumente, mit denen wir Wagner an jener Station seines Lebens verlassen, die ihn vom Dirigentenvirtuosen wieder zum schaffenden Künstler zurückführt, ihn bald zum König von Bayern bringt und damit Mai 1865 auch die Uraufführung des Tristan in München sichert. Sehr kritisch waren diese letzten Jahre, aber soviel wir auch an dem Verhalten Wagners mildern und erklären wollen, die Karlsruher Tage bleiben eine Erbärmlichkeit im Leben des Unsterblichen: zu Haß, Spott und eingebildeter Rivalität war kein Grund vorhanden. Wie Liszt und Bülow, die beiden nächsten Freunde, darüber dachten, wissen wir nicht genau. In ihren Briefen schweigen sie sich aus. Aber Bülow, der mit der Bearbeitung des Tristan-Klavierauszuges schon eine Aufgabe übernommen hatte, die ihm viel Kopfzerbrechen bereitete, zweifelte damals überhaupt stark am Gelingen des von Wagner so eigensinnig der badischen Bühne vorenthaltenen Werkes. Gerade ihm mußte deshalb die langerwartete Erstaufführung eine große Erleichterung sein, befürchtete er doch auf Grund der vieljährigen Mißverständnisse, die das Werk verursacht hatte, einen starken Mißerfolg, ein Fiasko, wie er es schon 1859 dem Vorspiel (in einer Konzertaufführung) prophezeit hatte.



Die neue „Ariadne“ in Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Der 4. Oktober, als Kaisers Namensfest der offizielle Novitätentag der Hofoper, hat uns Rich. Strauß' neubearbeitete „Ariadne auf Naxos“ gebracht. Worin diese Neubearbeitung besteht, ist bereits in Nr. 38 des laufenden Jahrganges der N. Z. f. M. (S. 296) nach des Komponisten eigenen Angaben der Hauptsache nach mitgeteilt worden, und ich kann daher einfach darauf verweisen. Zu ergänzen wäre nur noch, daß die von der Molièreschen Komödie losgelöste kleine Oper szenisch nach Wien verlegt wurde, wo ein zum reichen Manne gewordener Emporkömmling — etwa in der Zeit und dem Milieu des „Rosenkavaliers“ — ungefähr die Rolle des Monsieur Jourdain der Molièreschen Komödie spielt. Es verrät H. v. Hoffmansthals seltenes Theatergeschick, wie er aus einer Szene seiner schon an und für sich wohlgelungenen Molière-Übersetzung ein die Handlung der folgenden Oper logisch erklärendes Vorspiel gewann. Dieses Prosaspiel hat nun Strauß in feinst-geistreicher Weise durchkomponiert. Schon hier verwendet er — bereits die markantesten Motive der Oper selbst vorausnehmend — mit unübertrefflicher Delikatesse sein nur aus 36 Instrumenten bestehendes auserlesenes Ariadne-Kammerorchester. Völlig neu sind dabei die Einleitungsmusik, die Auseinandersetzung des „Komponisten“ mit Zerbinetta (in Form eines sehr melodiösen Duetts) und desselben „Komponisten“ begeistertes Preislied auf seine Kunst. An der Oper selbst ist fast nichts geändert worden und darf ich daher wohl auf die in der N. Z. f. M. nach der Uraufführung der „Ariadne“ am 25. Oktober 1912 in Stuttgart und der darauffolgenden ersten Aufführung in Dresden — am 14. November 1912 — (S. 613 bezw. S. 666 des betreffenden Jahrganges) erschienenen fachkundigen Berichte verweisen, da sie sich mit den von mir gewonnenen Eindrücken vollkommen decken. Insbesondere muß ich dem geehrten Herrn Chefredakteur beistimmen, wenn er nach der Dresdener Aufführung Strauß' „Ariadne“-Partitur — abgezogen von der etwas störenden „Zerbinetta“-Burleske — mit das „Innerlichste, Edelste, Intimste“ nennt, was wir dem unleugbar geistreichsten und berühmtesten lebenden deutschen Tonsetzer verdanken. Die Oper krönt jetzt ein schwungvoll gesteigertes Liebesduett zwischen Ariadne und dem sie zu neuem Leben erweckenden Bacchus. Diese „neue Lebensstimmung“ klingt dann in einem nachkomponierten kurzen Finale strahlend-prächtig aus.

Mit der Wiener Aufführung ist R. Strauß (der unzählige Male gerufen wurde) gewiß vollauf zufrieden gewesen. Wurden doch solistisch die besten Kräfte ins Feld gestellt: Frau Jeritza (der hauptsächlich auch der andauernde Erfolg der Korngoldschen „Violanta“ zu danken) als Ariadne (und vorher im Vorspiel als übermütige Primadonna), Frau Halban-Kurz als Zerbinetta (mit deren jetzt etwas gekürzten halsbrecherischen Koloratur-Arie sie hier schon im Konzertsaal Furore gemacht hatte), das neuengagierte ebenso graziöse als talentvolle Frl. Lotte Lehmann als „Komponist“, der beneidenswert stimmbegabte, der Erscheinung nach freilich höchst unpoetische Kraftenor Környei als Bacchus usw. Es wären eigentlich auch von den Nebenpartien alle mehr oder minder mit Auszeichnung zu nennen. Dazu das von Schalk musterhaft einstudierte, in seinen eigenen Klangreizen förmlich schwelgende Orchester und eine der Regie (Wymetal) und der dekorativen Ausstattung (Maler Kaufmann aus Berlin) nach ebenso erstklassige Inszenierung. Damit war ja schon von vornherein der glänzendste Premieren-Erfolg verbürgt. Überraschend wirkte die neue Reinhardtsche Vorbühne, in welche Zerbinetta und ihre Stegreifspieler aus-

dem Orchester hinaufstiegen und sich dann ebenso „trällernd und trippelnd“ wieder hinunterbegaben. Jedenfalls ein origineller Spaß, der allerdings mehr ins Kabarett zu verweisen. Der wunde Punkt bleibt trotz allen Reizen der Musik und den Vorzügen der Wiener Darstellung das gänzlich Undramatische der Sache. Über den Eindruck eines ergötzlichen Puppenspieles kommt man nicht hinaus, und ob ein solches auf die Dauer ein ausreichend zahlreiches Publikum in unser für dergleichen so gar nicht geeignetes riesiges Opernhaus zu locken vermögen wird, muß man eben abwarten.

Musikbrief

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Wie die Schwalben den Sommer, so pflegen bei uns die Organisten den Konzertwinter zu verkünden. Ad majorem Dei gloriam! Kann auch dem Atheisten recht sein, denn Kunst bleibt Kunst auf jedem Untergrunde. Und diesmal war es eine äußerst feine, wohlgeschliffene Meisterkunst, die uns jeder der beiden hier in Betracht kommenden Orgelspieler zum besten gab. Leopold Behrends wirkte in seinem ersten Kirchenkonzerte solissimo, indem er — in memoriam — sechs Choralvorspiele, die Passacaglia in Fmoll und ein Ave Maria von M. Reger, danach aber ein Präludium mit Fuge in Esdur von S. Bach vortrug. Hoffentlich läßt er weiterhin auch wieder seine eigenen, noch handschriftlichen Choralvorspiele hören. Ohne Reger ging es auch nicht bei Walter Fischer ab. Der hatte aber auf sein erstes Programm die interessante Zusammenstellung von einigen Orgelfugen über den Namen B-a-c-h gebracht, nämlich die vom Großmeister selber, die allerdings apokryph und unvollendet ist, die von R. Schumann aus dessen sechs Orgelfugen, die sogenannte, weil nur einer fugierten Fantasie gleichkommende, von Liszt, und die von Reger. Alles höchst intelligent instrumentiert, wollte sagen registriert! Noch schöner aber war Liszts 23. Psalm, den Mora v. Götz sang und die Harfenistin Anna Hopf Geidel neben der Orgel begleitete. Ein paar ferner gesungene Lieder von R. Schumann paßten hingegen wenig oder gar nicht in die Kirche.

Nun setzten aber auch bereits die weltlichen Konzerte ein. Die Voraussage, daß da dieser dritte Kriegswinter trübe Schatten werfen würde, scheint nicht zuzutreffen. Eher schon die Befürchtung, daß er in derselben Einseitigkeit verlaufen könnte wie früher. Die älteren, seltener gewordenen deutschen Meister, die vor dem Kriege über dem Kultus der ausländischen zu kurz kamen, bleiben auch ferner unberücksichtigt. Als ich so einem Orchesterkönige da von den Suiten Franz Lachners sprach, frug er mich pikiert, ob er sich lächerlich machen sollte? Merkte wohl, daß er eigentlich meinte, ich sollte mich nicht lächerlich machen, aber was tut's? Der Heilige Jacobus a Veragine predigte vor Steinen, und schließlich riefen diese dennoch ihr Amen. Also sei's wieder gerade heraus gesagt: der Zustand vor dem Kriege war immer noch fruchtbarer als das nunmehrige unablässige Herumreiten auf einigen wenigen Partituren einiger weniger deutschen Favoritmeister. Wir hatten am 19., 20. und 21. September hintereinander die ersten drei Sinfoniekonzerte. Das Philharmonische Orchester begann mit einem sogenannten Beethoven-Brahms-Abende, wo von Brahms die Akademische Festouvertüre und das Violinkonzert, von Beethoven die fünfte Sinfonie gespielt wurde. Anderntags kam Brahms' Fdur-Sinfonie dran, nachdem Schuberts Unvollendete und Haydns Violoncellkonzert vorausgegangen waren. Dann erschien als Dritter im Bunde abermals ein Brahms-Abend, an dem Zdilaw Alex. Birnbaum, der Dirigent des Philharmonischen Orchesters in Warschau, und der Geiger Henryk Czaplinski nochmals das Violinkonzert, die Antoniusvariationen und die erste Sinfonie zum besten gaben. Wir hörten also innerhalb dreier Tage eine Beethovensche, eine halbe Schubertsche und zwei Brahmssche Sinfonien, ein Konzert von Haydn und zweimal das gleiche von Brahms sowie von letzterem noch eine Ouvertüre und ein Variationenwerk. Habe ich nun Grund zu meinem Stoßseufzer oder nicht?

Die Warschauer Gäste konzertierten in einem dicht besetzten Hause, in dessen lebhaft applaudierendem Publikum das edle Polentum stark vertreten war. Der Dirigent ist eine ungewöhnliche Erscheinung. Von Haus aus Violinist, wirkte er auch als Musikschriftsteller. Seine Tätigkeit als Orchesterleiter hat einen gewissen flotten Zug, der aber auch im langsameren Tempo eigene Wege zu gehen geneigt ist, ferner eine exakte Ausarbeitung der Partitur, die nur zu leicht dem Herausstreichen belangloser Mittelstimmen frönt, und ein reichlich unruhiges Außenbild zum Merkmale. Der Geiger ist technisch hoch durchgebildet, im Tone nicht immer berückend und in der Auffassung zum Sichverlieren in breite lyrische Ergüsse geneigt. So fiel z. B. bei jenem das überaus schlanke Tempo in den Variationen, bei diesem die häufige Verbreiterung des ersten Konzertsatzes ins Andante auf. Nach ihm konnten wir die Geigerin Lilli Petschnikoff begrüßen, die mit dem Pianisten Paul Goldschmidt konzertierte. Hier brachte Beethovens Kreutzersonate die eintönige Gegend des vergangenen Konzertwinters wieder in Erinnerung. Wird dieses an sich ja so wundervolle Werk auch diesesmal wieder zweidutzendmal öffentlich gespielt werden? Es wurden auch Stimmen in der hiesigen Tagespresse laut, die da ihre Programmahnungen aussprachen. Ich stehe also keineswegs mit meinen Ansichten allein. Frau Petschnikoff hat ihren eigenen Ruf dem ihres Mannes zu verdanken und letzterem sicher auch einen guten Teil ihrer violinistischen Bildung. Aber abgesehen von dem berühmten Namen wären auch ihre Leistungen besonders zu bewerten, wenn sie nicht, da ihr jetzt der künstlerische Mentor fehlt, deutliche Zeichen beginnender Verwilderung an sich trügen. Ein selbständiger Zug zur reproduktiven Vortragskunst war ihnen ohnehin nie nachzurühmen. Die Dame spielte nach der Beethovenschen Sonate einige Virtuosennippsachen und dann mit ihrem Pianisten die bekannte Adur-Sonate von César Franck. Das Werk dieses französisch-belgischen Meisters wurde stark applaudiert. Tags darauf beethoventen die Philharmoniker in ihrem nächsten Sinfoniekonzerte weiter: Prometheusouvertüre und Violinkonzert. Danach kam aber Bruckners Romantische Sinfonie, und zwar in wohlgeratener Aufführung. Bravo, bravissimo!

Auch die überflüssigen „Liederabende“ setzten bereits ein. Die Sopranistin Elfriede Götte gab einen und erfreute darin durch einige vollendete Tonreihen und einzelne reizvolle Töne. Sie sang zuerst Lieder von Zumsteg, J. A. P. Schulz und Reichardt, um dann mit einer captatio benevolentiae zu kommen, indem sie Kompositionsübungen eines hiesigen Kritikers vortrug. Diese komponierenden Kritiker sind auch so eine bedenkliche Seite im hiesigen Musikleben, gerade wie die kritikenschreibenden Komponisten. Aber in der deutschen cloaca maxima Berlin ist nichts anstößig: da gibt es auch Kritiker, die ihren Dilettantismus im Orchesterdirigieren bloßstellen und sich dann von ihren Kollegen beweihräuchern lassen, ferner sogar Schüler, die über ihre Lehrer Kritiken schreiben. Anderwärts scheint die Moral noch reiner zu sein; so wurde z. B. dieser Tage einem Berliner Pianisten eine Dresdener Kritikerstelle unter der ausdrücklichen Verpflichtung zugeschlagen, in Dresden selber nicht öffentlich aufzutreten. Was nun jene Lieder betrifft, so hat mich die Naivität ergötzt, mit der da solch ein Amateurkomponist das alte Volkslied „Schlaf, Kindchen, schlaf, Da draußen ist ein Schaf“ durch eine neue Komposition zu ersetzen versuchte. Ja, wenn derlei wenigstens inter privatos parietes geschähe!

Das Wichtigste war nun ein neues Chorwerk mit Sologesang, Streichorchester und Orgel, das der Königl. Domchor unter Rüdels Leitung herausbrachte: In Memoriam, eine Art Requiem von E. v. Reznicek. Gleich Brahms hat sich dazu der Komponist den Text aus der Bibel zusammengestellt. Im ersten Teile erklingt die zeitgemäße Frage: „Wie lange stellt ihr Einem nach, daß ihr ihn erwürget?" Der andere schließt mit den Worten: „In deine Hände befehle ich meinen Geist; du hast mich erhöret, Herr, du mein treuer Gott". Die Komposition streift teils die alten Oratorienformen, teils die Moderne. Dort klingen oft berühmte Muster durch, hier hingegen ist der Komponist ganz er selber. Alles aber ist von innen heraus empfunden, nichts bloße Mache. Der Satz zeigt die bei Reznicek gewohnte Meisterschaft. Indessen schien es mir, als ob das feingebildete Chorgewebe im Konzertsaale besser zur Geltung zu bringen sei, als in einer akustisch heiklen Kirche. Die Aufführung ließ es freilich an nichts fehlen, und auch die beiden Gesangsolisten, Martha Stapelfeld und Anton Sistermans, gingen in der Sache auf. An der Orgel saß Walter Fischer, das Orchester war das Blüthnersche. So konnte der Komponist auf einen entschiedenen Erfolg zurückblicken.

Rundschau

Kreuz und Quer

Amsterdam. Die niederländische Oper hat in der Stadtschauburg in Amsterdam die Aufführungen begonnen. Das Ziel der Gesellschaft ist: lediglich mit holländischen Kräften bedeutende Werke ausländischer, besonders aber auch inländischer Künstler zu geben. Die Aufführung der „Juwelen der Madonna" von Wolff-Ferrari hatte großen Erfolg.

Berlin. Max Battke, der bekannte Berliner Musikpädagoge, ist 53 Jahre alt gestorben. Seine Primavistamethode, eine neue Kunst des Vom-Blatt-Singens, hat viel Verbreitung gefunden. Das österreichische Kultusministerium berief Battke mehrmals nach Graz, Prag und Wien, um österreichische Gesanglehrer in seine Lehrweise einzuführen.

Coburg. Als erste Opernneuheit dieser Spielzeit ging im Hoftheater am 1. Oktober Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer" unter Leitung des Hofkapellmeisters A. Lorenz in Szene. Der Wiederholung wird der Komponist beiwohnen. Als zweite Opernneuheit wird „Mona Lisa" von M. v. Schillings im November herauskommen.

Gera. Die sechs Abonnementskonzerte der Geraer Hofkapelle bringen im kommenden Winter außer klassischen Werken folgende Neuheiten: Kaun: 3. Sinfonie, Mahler: 1. Sinfonie, Bruckner: 4. Sinfonie, Weingartner: Lustige Ouvertüre, Hausegger: Wieland der Schmied, Graener: Musik am Abend. Die sechs Abonnementskonzerte des Musikalischen Vereins bringen Klose: Messe Dmoll, Bruckner: Tedeum, Strauß: Heldenleben, Niemann: Rheinische Nachtmusik, Noelte: Gesangsszene, Brahms: Doppelkonzert, Laber: Lieder für Bariton u. a. Solisten sind: Bronsgeest, Berber, Hoffmann-Onegin, Langenhan-Hirzel, Cahnbley-Hinken, Hertha Dehmlow, Kammersänger Wolf, Dr. Rosenthal, Frau Friedheim, Hofkonzertmeister Blümle und Kammermusiker Schmidt. Im Januar unternimmt die Hofkapelle eine Konzertreise durch Mitteldeutschland. Sämtliche Konzerte werden von Hofkapellmeister Laber geleitet.

London. Das Londoner Zweiggeschäft von Bechsteins Pianofabrik ist auf Anordnung des Handelsamtes geschlossen worden. Eine Londoner Auktionsfirma wurde beauftragt, das Geschäft zu versteigern. Bekanntlich hatte schon im letzten Jahre der Londoner Grafschaftsrat die Erneuerung der Erlaubnis für Musikaufführungen in der Bechstein-Hall verweigert.

Wien. In der diesjährigen Generalversammlung des Österreichischen Musikpädagogischen Reichsverbandes in Wien wurden Professor Rudolf Dittrich zum ersten, Professor Franz Haböck zum zweiten Präsidenten, Professor Dr. Richard Stöhr, Albert Pozdena und Baronin Emmi Fischer zu Schriftführern, Franz v. Pechmann und Rudolf Bella zu Kassierern gewählt. Die Schriftleitung des Verbandsorgans „Musikpädagogische Zeitschrift" übernahm das Vorstandsmitglied Frau Marie Schneider-v. Grünzweig.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 42

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 19. Okt. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Im Anfang war der Rhythmus

II.[1])

Von **Jos. Pembaur sen.**

Unstreitig ist die Musik, nun in ihrer erzieherischen Bedeutung allgemein erkannt, die populärste der schönen Künste. In allen Stufen des Lebens von den ersten Kinderjahren bis zu dem höchsten des lebensmüden Greisenalters ist sie in mannigfachen Formen unsere dem Herzen intimste treueste Begleiterin. Das Instrument, wodurch die Ausübung der Tonkunst zu der gegenwärtigen Allgemeinheit und zur hohen Wertschätzung als integrierender Teil umfassender Bildung gelangte, ist das Klavier. Wo der Sprache für den Ausdruck tiefsten Empfindens die Worte fehlen, tritt die Musik ergänzend in die Schranken, und mit der Ausdrucksfähigkeit der Sprachen entwickelten sich auch die Musikinstrumente, ja ganz besonders das Klavier, der musikalische Dolmetsch zu Hause im traulichen Zimmer wie in den weiten Räumen großer Konzertsäle.

Gleichzeitig sorgen Akademien, Konservatorien und Musikschulen für Ausbildung von Lehrkräften des Klavierspieles in allen Stadien von der hohen Kunst bis herab zu den Spielereien oder Klimpereien im Klavierkindergarten, und Berufene wie Nebenverdienst Suchende widmen dem kosmopolitischen Instrument ihre emsige Lebenstätigkeit.

Die Musikinstrumente haben in Ausdrucksmöglichkeit, in der Art des Klanges bestimmten Charakter: die Flöten, die Oboen sind Schalmeien vergnügter Hirten, die tiefen Töne der Klarinetten und Fagotte malen in düstern Linien, die Hörner künden nahenden Jagdtroß, Trompeten glänzen hell, festlich oder kriegerisch, Posaunen bieten dunkel ernste Farbentöne, und die typische Klangfarbe der Viola und des Violoncells ist weich, elegisch; nur die Violine und das Klavier entbehren einer bestimmten Tonfärbung, eignen sich daher ebenso zu musikalischem Ausdruck von Freude und Schmerz, zu fröhlichen Tanzweisen wie dumpfen Trauerklängen. Die Vielseitigkeit oder eigentlich tonliche Charakterlosigkeit des Klaviers, das jeder Art von Musik dienstbar, ermöglicht so eine allgemeine, oft nur im niedersten Sinne geschäftliche Musikausübung.

Die geschichtliche Entwicklung der Blasinstrumente zeigt schon in den ersten Anfängen das unverkennbare Streben, die menschliche Stimme im Klangcharakter, hohe und tiefe, helle und dunkle Töne nachzuahmen, auch das rhythmische Leben der Sprache und deren ausdrucksvolle gesangliche Steigerung im Wechsel der Betonungen in Melodien wiederzugeben. Die Blasinstrumente kommen dem musikalischen Ausdruck des Gesanges am nächsten, indem der menschliche Atem das tonerzeugende Element ist und beiden zarte und kräftige Betonungen, kurze und lange, schwellende und abnehmende Töne von der Natur gegeben sind. Die Streichinstrumente Violine, Violoncell besitzen dieselben natürlichen Ausdrucksmöglichkeiten, dem Klavier aber ist das cres- und decrescendo, das Übertragen eines Tones in den andern unmöglich. Die schöne Gabe der Melodie im Sinne der klassischen Griechen, deren Melos (Honig), die weiche honigsüße oder pathetisch erregte Art des Tönebindens im Gesang, ist dem Klavier versagt; dafür gehört ihm, wie keinem andern Musikinstrumente, der unschätzbare Reichtum der Polyphonie und mit dieser die höchste rhythmische Ausdrucksmöglichkeit.

Im Anfang war der Rhythmus. In diesem nach dem Evangelium Johannis „Im Anfang war das Wort" von Hans v. Bülow geprägten Dogma ist das oberste Gesetz aller musikalischen Reproduktion ausgesprochen, darin liegt das nur hervorragenden Talenten mit fleißigster Ausdauer zu ergründende Geheimnis des künstlerischen Ausdruckes. So erklärt sich uns Liszts inhaltsschwerer Satz: „Das Genie versteht nur das Genie".

Das Studium des Klaviers als künstlerischen Organes für die Sprache der Tonkunst stellt demnach zwei gleichwesentliche Aufgaben: die physische in theoretisch-praktischer Übung der Technik und die seelische im gründlichen Verständnis der Kunst in ihren drei Elementen: Rhythmus, Harmonie und Melodie.

Der kunstgerechte Vortrag der Musik ist die Darstellung im rhythmischen Empfinden aller Akzente. „Spielen Sie mit mehr Ausdruck und Gefühl!" ruft die eifrige Lehrerin und trägt recht anerkennenswert gleich selbst vor. Wie aber mit Ausdruck zu spielen ist, soll in der Klavierstunde nicht im Vortragen, sondern zuerst in verständlichen Worten erklärend gelehrt werden. Der Vorspielende wendet sich an das Nachahmungs- oder Affentalent und führt seelisch weniger Begabte zu übertreibenden Äußerlichkeiten.

Richard Wagner nennt die Motive Gesten musikalischen Ausdrucks. Hand- und Armbewegungen des musikfühlenden Spielers sind in Erscheinung tretende

[1]) Teil I siehe Heft 14.

rhythmische Empfindung der vorgetragenen Motive. Deckt sich nun der sichtbare Ausdruck mit der gehörten Phrasierung, so ergänzt der eine Sinneneindruck den andern: das Sehen das Hören. Wie oft ergehen sich übergefühlvolle Spielerinnen in Gesten, um den Inhalt ihrer Kunst recht augenfällig zu gestalten, machen sich aber lächerlich in komischen Grimassen, in Finger-, Hände- und Armbewegungen, wenn diese nicht mit dem Gehörten gleichzeitig zusammenstimmen.

Die ersten Regungen rhythmischen Fühlens zeigen sich im regelmäßig mechanischen Wechsel der metrischen Betonung der Versfüße in der Sprache und der schweren Taktteile in der Musik. Kleine Kinder deklamieren Gedichte oft sehr ergötzlich in dieser Weise in Unkenntnis des poetischen Inhaltes, der die höhere Ordnung der Wort- und Satzbetonung bestimmen sollte.

Mōrgĕn kōmmt mĕin Brūdĕr Jōsĕf, ein Satz in trochäischem Metrum, dem musikalisch acht Viertelnoten in vier Zweivierteltakten entsprechen könnten. Wie hier der Wortakzent in verschiedener Betonung der vier Trochäen ganz geänderten Sinn gibt, kann der melodische Akzent das Motiv der vier Takte zu sehr verschiedenem Ausdruck führen. Der metrische Akzent der Sprache ist also der Taktakzent, die Wort- und Satzbetonung der melodische Akzent der Musik.

In vielen Präludien des Wohltemperierten Klaviers, in Sätzen der Bachschen Solosonaten für Violine oder Violoncello ist die melodische Linie nur von feinem rhythmischen Fühlen aus den umrankenden Figuren gebrochener Akkorde herauszufinden. Ch. Gounod schuf aus den in Bachs erstem Präludium latenten Keimen der Melodie sein unter Dilettanten berühmtes Ave Maria. In mittleren wie höheren Schulen hört man oft die Triolen im Finale der E dur-Sonate Beethovens technisch gewissenhaft aber ohne melodischen Akzent abspielen. Schwerere Aufgaben stellt beispielsweise Schumann in gleichzeitig metrischer und melodischer Betonung zwei- und dreiteiliger Rhythmen, und wenn Liszt einmal in seiner Elisabeth die treffende Bemerkung bringt: „Bitte hier keine Fingerübung zu machen", so ist dies wohl ein beschämender Hinweis auf nur mechanische Ausführung; ja die klassisch schönen Etüden Cramers werden in unzähligen Stunden am Klavier als gymnastische Übung — ihr Akzentleben metrisch, noch öfter melodisch nicht ahnend — eifrig in musikalischer Bewußtlosigkeit Gehör und Geist tötend durchgetrommelt.

Der harmonische Akzent ist die Hervorhebung einzelner Akkordtöne nach ihrer harmonischen Bedeutung. Konsonierende Grundlage der Musik sind die Dreiklänge der Durtonart. Alle übrigen Zusammenklänge sind mehr oder weniger dissonierend und verlangen eine konsonierende Auflösung. Darin besteht Licht und Schatten, der in der Harmonie belebende Gegensatz, welcher dynamisch im Wechsel schwerer und leichter Betonung darzustellen ist. Die Dissonanz, der Leitton nach einer andern Harmonie, der Vorhalt erhalten die schwere und deren Auflösung die leichte Betonung. Da der übermäßige Dreiklang der Molltonart, der hart und doppelt verminderte des übergreifenden Mollsystems, welche früher nur als Akkorde mit alterierten Intervallen bezeichnet wurden, in ihrer enharmonischen Eigenschaft mehrfache Deutung zulassen, liegt in diesen eine sehr zu beachtende Aufgabe des harmonischen Akzentes. Das rhythmische Empfinden hat hier in ganz individueller Differenzierung Betonungsunterschiede wahrzunehmen, die sich nicht schablonenartig in Regeln bringen lassen. Nur künstlerische Beherrschung des Anschlages gestattet nach harmonischer Deutung in verschiedenen Betonungsgraden die überraschende, dem Vortrag seelisch poetischen Ausdruck verleihende Farbengebung.

Zu den drei genannten Akzenten kommt für die Dilettanten ganz einfach scheinende Klavierbegleitung des Gesanges noch der rhetorische Akzent der Sprache. Die Atemeinteilung ist erste Forderung des Kunstgesanges. Ungenügend erzogene Sänger atmen, wenn die Luft ausgeht, der geschulte weiß den Atem nach der Gliederung der Motive und der Sprache einzuteilen. Wer zwischen Artikel und Hauptwort sogar weit hörbar Atem holt, fehlt wie ein unmusikalischer Klavierspieler in falscher, sinnwidriger Phrasierung. Atmen zwischen nicht durch Pausen getrennten Motiven schafft in der Kantilene eine Pause wie das Heben der Finger von den Tasten im gebundenen Spiele am Klavier. Die Atmungszeit muß in diesem Falle der vorausgehenden, nicht der kommenden Note genommen werden. Der Gesang schwacher Vereine, die von diesem wesentlichen Grundsatz nichts wissen, ist immer schleppender und ausdrucksloser, indem er um die Atmungszeit zu spät einsetzt; ebenso wird der mit der Atemeinteilung des Kunstgesanges nicht vertraute Begleiter, den Gesang nicht rhythmisch mitempfindend, dem Sänger stets störend vorgreifen.

Das Klavier ist also mit seinem mit großem Unrecht trocken geschmähten Tone, obschon ihm das An- und Abschwellen, das legato und portamento der Streichinstrumente nicht zu Gebote steht, in der nur ihm möglichen kompliziertesten Polyphonie und Rhythmik treuer Erzähler tiefster poetischer Geheimnisse der Meisterschöpfungen unserer Tondichter.



„Lichtspieloper"

Der komplette „Lohengrin" im Kino

Von Dr. **J. H. Wallfisch** (Königsberg i. Pr.).

Man entschuldige das Fremdwort „komplett"; denn das deutsche Wort „vollständig" muß in der alles besagenden Überschrift eben — kompletter verstanden werden. Handelt es sich hier doch um nichts weniger als um eine regelrechte Opernaufführung, wie im Theater agierende Personen, Soli, Chöre, Orchester usw. Als vor Jahren, dreißig Jahre nach Rich. Wagners Tode, das Für und Wider eines ausnahmsweisen Dauerschutzes Parsifals vor Verunstaltung und Profanierung jeder Art zugunsten Bayreuths eine Menge Zeitungsartikel, Broschüren, Vorträge und Debatten zeitigte, da war das negative Ende und Ergebnis: Parsifal im Kino (um hier neben den Aufführungen vielerorten den „schlimmsten" Konsequenzfall hervorzuheben). Über einen derartigen hiesigen „Fall" berichtete ich in verallgemeinernden längeren Erwägungen in der „Neuen Zeitschr. f. Mus." Und damals handelte es sich doch nur um eine stumme kinematographische Vorführung. Nun aber, wo es sich um den singenden, gesungenen Lohengrin im Wettbewerb des Kinos mit der wirklichen Opernbühne handelt, kann ich es mir erst recht nicht versagen, zu erwägen und zu berichten, was ich gesehen, gehört und gestaunt habe. Es ist sonst nicht meine Gepflogenheit, das Kino zu besuchen; doch die Wißbegierde, zu sehen und zu hören, ob und wie es „klappt" — also das rein Technische des Apparates zog mich.

Nach einigen einleitenden „Filmeinlagen" vom Kriege usw. begann ohne Vorspiel die „Lichtspieloper", im Film dargestellt von folgenden Personen: Heinrich der Vogler — Ernst Lehmann vom Deutschen Opernhaus Charlottenburg; Lohengrin — Felix Dahn, Königl. Hofopernregisseur, der die Regie besorgte; Elsa — Elisabeth Böhm van Endert, Königl. Hofopernsängerin; Telramund — Max Salzinger vom Nationaltheater in Montreal; Ortrud — Frieda Langendorff, Königl. Hofopernsängerin. Also eine ganz respektable Besetzung. Bei ihr kam im Film natürlich nur das Dramatische in Betracht — das Sichtbare. Dies war, wie nicht anders zu erwarten, tadellos. Der Vorgang vollzog sich naturgetreu wie auf der Opernbühne mit dem keineswegs besonders auffallenden Unterschied, daß die bunten Farben fehlten; es war alles wie bei gewöhnlichen Photographien in Schwarz — allerdings plastisch, lebendig, beweglich.

Der zweite Punkt ist der musikalische. Die Namen der Solistinnen und Solisten sowie der Choristen blieben erklärlicherweise ungenannt; denn ohne Zweifel sind es (erstere) hervorragende Kräfte, die (noch) nicht den Mut besitzen, sich öffentlich zum Kino zu bekennen, sich mit der Filmkunst zu identifizieren. Auch der Chor leistete recht Achtungswertes. Wie es heißt, unterstützten ihn die Solisten — stellenweise in psychologischem Widerspruch, der bei solch unsichtbaren Geistern hinter dem großen Bildschirm ohne Risiko schon gewagt werden darf. Das Orchester bestand in einer wesentlich erweiterten Pariser Besetzung, d. h. man vernahm auch ein Klavier dabei. Im übrigen darf man wirklich von „Orchester" sprechen. Auch mit dessen Leistung darf man wohl verhältnisgemäß zufrieden sein.

Nun aber kommt der dritte, der schwierigste Punkt, die Lösung der großen Aufgabe und Frage: Wie ist es möglich und zu bewerkstelligen, daß das hörbare Singen und Spielen lebendiger Personen mit der sichtbaren Handlung der gefilmten Oper, des Lohengrin, so genau übereinstimmt, daß es zu vollständiger Täuschung („Illusion") kommt, als befände man sich im Opernhaus? Und — tatsächlich! — es gelang fast vollständig! Nur hier und da erinnerten besonders das schier unvermeidliche Flimmern des wohl schon etwas abgenützten Films u. dgl. kinematographische Unliebenswürdigkeiten daran, daß man beim Graphen Kintop weilt. Aber in der sehr großen Hauptsache konnte man den Ort der Darstellung vergessen — mit seinem Urbilde verwechseln. Die Übereinstimmung erstreckte sich bis auf die Gleichzeitigkeit von Lippenbewegung und Tonvernehmen. Dies fiel besonders bei den Lippenkonsonaten m, b, p usw. auf. So auch beim Vortrag der durch eine entsprechende Geste bekräftigte Tonakzent. Auch hörte man pünktlich das Aufschlagen der Stäbe der Begleiter des Heerrufers; und das Klingen und Klirren der Schwerter im Kampf zwischen Lohengrin und Telramund. Mit einem Wort — die Täuschung hatte einen sehr hohen Grad erreicht; sie war nahezu ganz gelungen.

Des Rätsels Lösung, die Entschleierung des Geheimnisses, wie dieser Gesamteffekt erreicht werden kann und wird, ergibt sich aus folgendem: Am unteren Rande, in der Mitte der Bühne, also auf der Leinwand, sieht man in einem souffleurkastenartigen Halbkreis den gefilmten Kapellmeister in voller Tätigkeit die volle Wiedergabe entlang, der bei der kinematographischen Aufnahme der Oper diese damals dirigierte. Und dieser ist es, der sie dauernd mit seinem Taktstock leitet. Auf diese Weise stimmen Abwicklungstempo des Films, der sichtbare Vorgang und der hörbar vernehmliche peinlichst genau miteinander überein — vorausgesetzt, daß Vokalisten und Instrumentalisten sich streng nach dem Taktstock des gefilmten Dirigenten richten. Und dies geschah in diesem Falle; denn mindestens die Gesangskräfte, die für ihre schwere Aufgabe geschult sind, begleiten den Film auf seinen Gastspielreisen überall hin, wo er „auftritt". Ob das Orchester außerdem einen lebendigen, in Person leibhaftig dastehenden Dirigenten hat, der genauestens nach und mit seinem gefilmten Herrn Kollegen mitdirigiert, weiß ich nicht. Vermutlich doch wohl.

Das Kino ist dem Theater kein kleiner Konkurrent; in seinen Fachausdrücken ahmt es seine höhere Kunstschwester nicht unbedenklich nach, wie die großen Inserate ergeben. Es scheint, als wolle es ihr durchaus ebenbürtig sein. Wie das Theater so ist auch das Kino tatsächlich zum „Kulturfaktor" geworden. Über dessen Qualität braucht man nicht zu entscheiden — das hat bereits die Polizei getan, indem sie dauernd darüber entscheidet, welche Films nur für Erwachsene passend sind — zum Schutz der Jugend. Es scheint also doch eine doppelte Moral zu geben. Aber wir wollen nicht das Kind mit dem Bade ausschütten. Vielleicht könnte das Kino unter Verzicht auf alles Sensationelle, Blutrünstige, Ehe- und Liebestragödienhafte, Kriminelle u. dergl. mehr zum „Segen" werden und zur allgemeinen Bereicherung des Wissens beitragen. Der Geschmack sollte erzogen, hinaufgeadelt werden; man sollte ihm nicht kompro-„mistisch" nachgeben und frönen aus geschäftlichen und Gewerbesteuer-Rücksichten. Der Herr Staat sollte kein Doppelgesicht haben und mit der andern Hand einreißen, was er mit der einen erzieherisch aufgebaut hat.

Die „Lichtspieloper" ist jedenfalls nur ein guter Notbehelf — dort und dann, wo und wann es überhaupt keine Oper gibt, oder wo sie, wie hier, mit einem Festungshilfslazarett schon das dritte Kriegsjahr besetzt ist. Das tonkunstbedürftige Publikum, die ständige Kunstgemeinde wird diese „K"-Oper mit staunendem Lächeln nicht ohne „Genuß" hinnehmen, die hohen Tagesspesen deckt der Herr Direktor durch zwei- bis dreifache Eintritspreise und erzielt bei brechendvollem Hause wohl noch einen lohnenden Überfluß. Doch auch in der Friedenszeit wird sie sich möglicherweise behaupten und es wird ihr wohl nicht an Besuchern fehlen. Jedenfalls ist die Lichtspieloper ein sehr „interessantes" Experiment — eine Kuriosität höheren Stils.

Aus dem Dresdener Musikleben

Die neue Konzertzeit hat eingesetzt. Der Auftakt brachte gleich eine bedeutungsvolle Überraschung: die Eröffnung eines neuen großen Konzerthauses mit einem Festsaal und zwei kleinen Sälen. Das Haus ist an der neuen verlängerten Reitbahnstraße nächst dem Hauptbahnhof vom Architekten Baumeister Göpfert errichtet worden und macht schon durch seine wirksame Schauseite einen stolzen Eindruck. Sehr vornehm und elegant, in der Zusammensetzung der Farben (Weiß, Blau und Silber) ungemein geschmackvoll wirkt der Hauptsaal, der 800 Personen Sitzplätze bietet. Die Wand ist durch Wandpfeiler mit Kapitellen gegliedert, der Fries zwischen den Kapitellen mit den Namen und den Reliefbildnisköpfen deutscher Dichter und Tonsetzer geschmückt. Der schöne klassizistisch anmutende Saal hat Oberlicht und wird abends durch gläserne Wandleuchter und elektrische Birnen in den Feldern der Kassettendecke erleuchtet. Er ist wohl nicht ausschließlich zu Konzertzwecken erbaut, denn dann hätte man wohl eine leichte Amphitheaterform gewählt. Die kleineren, wundervoll ausgestatteten Säle sind für Kammermusik- und Solistendarbietungen sehr gut verwendbar, dienen zurzeit aber Restaurationszwecken. Jedenfalls kann man sich des neuen Konzerthauses und seiner Säle freuen, denn ihre Verwendbarkeit zu musikalischen Aufführungen steht außer Frage. Die wichtige Konzerthausfrage, an deren Lösung Dresden seit Jahrzehnten arbeitet, ist freilich damit noch nicht beantwortet, der Wunsch nach einem großen Konzerthause, dessen Saal wenigstens

dreimal soviel Menschen fassen kann, bleibt bestehen. Vorderhand müssen Gewerbehaus, Vereinshaus und dieses neue Konzerthaus genügen. Der neue Festsaal wurde am 15. September mit einem Konzert vor geladenen Gästen, unter denen man Hof- und Staatswürdenträger, die höhere Beamtenwelt, die Vertreter der Handels- und Finanzwelt, vor allem aber die Kunstwelt vom schlichten Pianisten und der kleinen Sängerin bis zu den Dirigenten der Sängerbünde, den Klavier- und Gesangsgrößen u. a. m. bemerkte, feierlich eingeweiht. Für alle Musiker und Musikfreunde ist die Akustik eines neuen Saales am wichtigsten. Und bei diesem Weihekonzert traten die Vorzüge des neuen Saales lebhaft hervor: beim gesprochenen Wort, beim Gesang und bei der Instrumentalmusik; man vernahm aus Hofschauspieler Beckers Munde jedes Wort der Weihedichtung, die den Unterzeichneten zum Verfasser hat, der Gesang der Hofopernsängerin Gertrud Sachse und des Baßbaritons Robertson ließ jede Nuance klar in die Erscheinung treten, und auch das Klavierquintett der Hofkapellmitglieder, zu denen sich Professor Klengel (Leipzig) und Klaviervirtuos Kronke gesellt hatten, sowie Klengels solistische Gaben sprachen in ihrer Klangwirkung gut an. Das Klavier trat zuweilen etwas aufdringlich hervor. Als eine zweite Probe konnte das erste öffentliche Konzert des anderen Abends gelten, weil hier die Klangwirkung eines Männerchores und einer Sängerin mit bei weitem größerer Stimme als am Abend zuvor beobachtet werden konnte. Es handelte sich um ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Heimatdankes und der Münchner Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller, Ortsgruppe Dresden, und der Dresdner Lehrergesangverein hatte sich in den Dienst der guten Sache gestellt. Unter seinem bewährten Leiter, dem Universitätsmusikdirektor Professor Friedrich Brandes, sangen die Lehrer der Zeit angepaßte Chöre. Unendlich fein abgetönt und innig gelangen Gluck und Weber, mit aufleuchtendem Stimmglanz und Kraft die Kriegsgesänge von Kirchl, Klughardt und Jüngst, sowie die Volkslieder; für jedes Tonwerk fand der Chor den charakteristischen Ausdruck. Die Stimmen klangen in dem neuen Saale im Forte wie im Piano ausgezeichnet. Auch die große Stimme der Kammersängerin Fleischer-Edel hatte guten Klang, nur die herausgeschleuderten Höchsttöne klangen etwas hart. Das war auch beim Klavier der Fall, wenn es mit voller Wucht gespielt wurde. Hier wird erst auszuprobieren sein, wie das Instrument zu behandeln ist. F. A. Geißlers schöner Weihespruch klang aus Käte Prevals Munde deutlich und rein, obwohl die Sprecherin wenig hervortretende Stimmittel besitzt.

Eine interessante Darbietung boten die Dresdner Sängerbünde (Julius Otto-Bund, Elbgausängerbund, Sängerbund Dresden) bei einem großen Wohltätigkeitsfest im Königl. Großen Garten am 24. September. Hier sangen über 1000 Sänger abwechselnd unter der Leitung von Professor H. Jüngst, Professor Friedr. Brandes und Kantor Nötzold neun Chöre, die selbst im Piano schön zur Geltung kamen, was seinen Grund in der günstigen Aufstellung vor dem großen Palais mit der eingerückten Freitreppe hatte. Von überwältigendem Eindruck war die Wiedergabe des Niederländischen Dankgebets, bei der sich noch 2000 Schulkinder beteiligten.

Trotzdem wir ein ausgezeichnetes philharmonisches Orchester (Dirigent E. Lindner) besitzen, das große Sinfonie- und Solistenkonzerte veranstaltet, trotzdem die Hofmusikalienhandlung F. Ries wie seit Jahren ihre philharmonischen Konzerte mit Solisten kundgegeben hat, sind doch eine Reihe Konzerte mit dem Berliner philharmonischen Orchester unter Prof. Arthur Nikischs Leitung und vom Residenzkaufhaus, beide Reihen mit Solisten, angekündigt worden. Die Berliner können sich glücklich schätzen, daß trotz der Konzerthochflut, die schon im Oktober mit Macht einsetzt, gleich das erste Konzert am 2. Oktober einen ausverkauften Gewerbehaussaal erzielte. Dieses erste Konzert war Beethoven und Brahms gewidmet, und zwar standen sich die Ouvertüre Leonore 3 und die siebente Sinfonie von Beethoven und Brahms' vierte Sinfonie gegenüber, drei Werke von so bedeutsamer Art, daß es wohl überflüssig erscheint, auf diese selbst einzugehen. Und in der musikalischen Welt sind die Leistungsfähigkeit des Berliner philharmonischen Orchesters und die meisterhafte Direktionsweise von Nikisch längst festbegründet. Wer hier nicht fühlt, wie die Musik sich im Innern des Dirigenten zu einem Erlebnis gestaltet und der Wille des Dirigenten durch den Stab auf das Orchester übergeht, der steht der Leistung teilnahmlos gegenüber. Was tut es, wenn Nikisch starr an seiner Auffassung hängt, die sich u. a. an einer uns zuweilen willkürlich erscheinenden Behandlung des Zeitmaßes und an einer auffallenden Nuancierung offenbart, es ist des Künstlers Recht, seinem Gefühl und seiner Meinung zu folgen, wenn er seine Wege als richtig erkannt hat und an sein Ziel glaubt. Bei Brahms zumal hörte man aber einzig Brahms in idealer Wiedergabe, Beethoven drückt Nikisch eher noch seinen Stempel auf. Als Solistin wirkte Elena Gerhardt mit, die Beethovensche und Brahmssche Lieder in wundervoller Wiedergabe sang, teils mit Orchester teils mit Nikisch am Flügel. Ihre Gesangskunst und die Schönheit der Stimme, die freilich nicht in allen Liedern den alten Glanz mehr zeigte, zeitigten prächtige Gaben, die ihren Höhepunkt erreichten, als die Kunst des Begleiters mit der der Sängerin zusammenfloß. — Auch das erste Sinfoniekonzert im Königl. Opernhause war Brahms gewidmet. Es begann mit der zweiten Sinfonie, die der Meister am Wörther See schuf und die unsere herrliche Kapelle unter Kapellmeister Kutzschbachs feinfühliger Leitung mit sonniger Klarheit und großer Ausdrucksfülle wiedergab. Es folgte das Doppelkonzert für Violine und Violoncell mit Orchester, das bekanntlich Brahms nach der Vollendung an Joachim nach jahrelanger Entfremdung sandte und das dieser auch sehr hoch einschätzte. Professor Bärtich und Professor Georg Wille waren selbstverständlich den Aufgaben vollauf gewachsen und daher durfte man sich dem reinen künstlerischen Genießen freudig hingeben. Den Schluß bildete die in Dresden schon öfter vom Lehrergesangverein (Friedrich Brandes) aufgeführte Rhapsodie für Altsolo und Männerchor und Orchester. Brahms nahm Verse aus Goethes Harzreise und schuf ein Werk von tiefer Empfindung und verklärter Schönheit. Dieser tief verinnerlichte Ausdruck spricht in erster Linie aus dem Solo, das von der Hofopernsängerin Anka Horvat ergreifend schön gesungen wurde. Brahms-Abende veranstaltet auch das Streichquartett der Hofkapelle, das aus dem ehemaligen Petri-Quartett hervorgegangen ist und an dessen Spitze jetzt Konzertmeister Havemann steht. Der erste Abend brachte in vollendet schöner Ausführung das Amoll-Quartett und das Gdur-Quintett, wobei sich zu den Herren Havemann, Warwas, Spitzner und Wille als zweiter Bratscher Arthur Eller gesellte. Zwischen beiden Instrumentalwerken sang Gertrud Fischer-Maretzki Lieder, die Gustav Großmann begleitete. Nicht alle Brahms-Lieder gelangen gleichgut, nur dort, wo die Sängerin in der Mittellage blieb, gelang der Vortrag, in der Höhe mangelt der Stimme Abgeklärtheit und Klangreiz.

Georg Irrgang

Musikbriefe

Aus Bad Elster

Von Richard Paul — Mitte Oktober

Nachdem in der ersten Hälfte der diesjährigen Kurzeit die Musikpflege in unserem Elsterbade fast ausschließlich auf die täglichen Platzkonzerte und drei Sinfonieabende des Kurorchesters im Kgl. Kursaal beschränkt blieb, setzte Ende Juli die musikalische Hochflut um so intensiver ein.

Zunächst einiges von der Kurmusik:

Zum dritten Male hatten die Altenburger Hofkapelle und das Hoftheater Kurmusik und Kurtheater übernommen. Mit Schwierigkeiten mannigfachster Art war auch heuer wieder dieses Unternehmen verknüpft. Infolge durch den Krieg bedingter zahlreicher Einberufungen machte sich eine große Anzahl Ergänzungen im Mitgliederbestande des Orchesters nötig, einige gerade sehr notwendige Stellen bei den Streichern (5 erste, 3 zweite Violinen waren da) blieben ganz unbesetzt. Unter solchen Umständen hatte denn auch der diesjährige Leiter, Kapellmeister Willi Olsen aus Dresden, äußerst schwieriges Arbeiten. Glücklicherweise brachte er genügend praktische Erfahrung und das nötige Dirigiergeschick mit, um mit den vorhandenen Mitteln, wenig Proben und der kleinen, aber samt und sonders tüchtigen Musikerschar doch recht achtbare Ergebnisse zu erzielen. Ein großer Hemmschuh war weiterhin die hier leider immer noch bestehende Abhängigkeit von nur tantièmefreien Werken, aus welchem Grunde neue und neuste Kompositionen fast gar nicht berücksichtigt werden konnten. Dem Schreiber dieser Zeilen begegneten diesen ganzen Sommer z. B. nur ganze fünf unbekannte Sachen. Trotzdem aber gestaltete Olsen die täglichen Vortragsordnungen so abwechslungsvoll wie möglich und begegnete auch in diesem Punkte dankbarer Anerkennung.

Aus der Fülle der Darbietungen kann hier nur das Wesentlichste angeführt werden:

An Sinfonien kamen zur Aufführung Beethovens zweite, vierte und siebente, 2 Sätze aus Mozarts Gmoll, Schuberts große Cdur und Svendsens zweite. An größeren Orchesterwerken erklangen: Beethovens Koriolan-, Egmont- und Leonoren-Ouvertüre 3, Schumanns Genoveva-Vorspiel, mehrere Wagner-Vorspiele, das Waldweben und das Venusberg-Bacchanale, von Liszt Les Préludes, die 1., 2. und 12. Rhapsodie, Schulz-Beuthens Toteninsel (zum ersten Male), Kempters anmutiges Harfenquartett sowie ein von dem einheimischen Arzte Dr. Werbatus stimmungsvoll erfundenes und verblüffend geistreich instrumentiertes Orchesteridyll „Waldesfrieden".

Als Solisten betätigten sich im Rahmen der Sinfonie- und sonstigen Orchesterkonzerte mit durchweg viel Erfolg die Sängerinnen Frl. Elsa Schenk (München) mit Mozart-Arien und Beethoven-Liedern (u. a. das fälschlich Mozart zugeschriebene „Schlafe mein Prinzchen, schlaf ein" von Bernhard Fließ), Frau Kammersängerin Erna Denera und Frl. Marianne Alfermann (Berlin), in zwei Konzerten die außerordentliche Liedkünstlerin Else Siegel (Leipzig) sowie die Kammersänger Hans Gedde (Hamburg) und Walter Soomer, der während seines mehrwöchigen Kuraufenthaltes immer zu haben war, wenn es galt, etwas für wohltätige Zwecke zu veranstalten. Die Pianistenwelt war vertreten durch die nach höchsten Zielen strebende Komtesse Wera v. Zedtwitz, die mit Bach und Telemann sogar ein Badeortspublikum zu höchster Aufmerksamkeit zu fesseln vermochte, und die glänzende Liszt-Spielerin Elisabeth Bokemeyer (Ungarische Fantasie mit Orchester und drei kleinere Liszt-Stücke). Als Geiger stand obenan der altenburgische Hofkonzertmeister Otto Kobin, dessen Mozart-, Sitt-, und besonders Brahms-Spiel dank seiner technischen Unfehlbarkeit und geistigen Reife ihm geradezu aufsehenerregende Erfolge verschaffte und ihn weit über den Durchschnitt seiner Virtuosenkollegen erhob. Mit kleineren Sachen (Svendsen, Hubay u. a.) ergeigte sich Kapellmeister Olsen selbst viel Beifall, ebenso fand die junge Sitt-Schülerin Margarethe Schaarschmidt (Leipzig) mit Schubert-Wilhelmj und Mozart erfreuliche Anerkennung. Schreiber dieses Berichtes steuerte einem Sinfoniekonzert Friedrich Hegars, des nunmehr 75jährigen Meisters, Violinkonzert Op. 3 bei und brachte auch Nicodés Romanze Op. 14 erstmalig im Kursaal zur Geltung. Das Cello wurde solistisch vertreten durch den Solocellisten des Orchesters Julius Witek (Goltermann, Bruch, van Goens) sowie durch den Altmeister Prof. Julius Klengel, der nach eigenen Werken und solchen von Chopin, Popper, Herbert und Coßmann fast beängstigende Beifallskanonaden über sich ergehen lassen mußte, und seinen reichbegabten Schüler, den 14jährigen Erich Hermann. An weiteren Solisten stellte (das Orchester seinen tüchtigen ersten Hornisten Max Otto (Reißiger) und den trefflichen ersten Flötisten Herbert Konzerte von Terschak und Molique) heraus. Als Gastdirigenten kamen der Hamburger Oskar Fetras, ein Meister auf dem ihm eigenen Gebiete und glänzender Taktstockvirtuose, der vielversprechende A. Thiemann und der mit bewundernswerter Vielseitigkeit begabte Max Wünsche (Leipzig), der eine große Anzahl Platzkonzerte vertretungsweise dirigierte und sich nicht nur am Klavier, sondern auch mit dem Taktstock als felsenfeste Stütze für Solisten erwies.

Ein besonderes Verdienst erwarb sich Max Wünsche noch dadurch, daß er mit Otto Kobin und Julius Klengel drei Trioabende gab, die starken Zuspruch fanden und die Trios von Beethoven, Op. 97, Volkmann, Bmoll, Dvorak, Dumky, Brahms, Cmoll, Cdur und das Doppelkonzert für Violine und Cello brachten. Mit diesem letzten Werke wurde der künstlerische Höchstpunkt des ganzen Sommers überhaupt erreicht. Am dritten dieser Abende sang die stimmlich glänzende und temperamentvolle Wally Gülsdorf (Plauen) die Brahmsschen Zigeunerlieder.

Zu erwähnen sind fernerhin noch einige Wohltätigkeitskonzerte im Kurtheater, denen das Star-Prinzip zugrunde lag (Alfermann, Denera, Soomer, v. Zedtwitz, Klengel), sowie eins im Wettinerhof, in dem der schon erwähnte Erich Hermann, die vorzügliche Koloratursängerin Margarete Mühlmann, Hofschauspieler Th. Wagner und „Kanonier" Hans Habermann mitwirkten. Der Leipziger Meistersprecher Bruno Tuerschmann hinterließ in einem im vornehmsten Rahmen gehaltenen Melodramenabend (Max Wünsche am prachtvollen „Blüthner") mit „Enoch Arden" starke Eindrücke. Ein Kirchenkonzert gab der Plauener Martin Luther-Kirchenchor unter Bernhard Hammerschmidt mit Oskar Wappler (Bariton) und Paul Geilsdorf (Orgel) als Solisten. Das Klingner-Dostsche Hermann und Dorothea-Festspiel erlebte drei gute und starkbesuchte Aufführungen auf der Freilichtbühne an der Waldquelle.

Damit käme ich auf das Theater. Darüber ist leider nichts weiter zu berichten, als daß in musikalischer Beziehung ausschließlich Operetten gegeben wurden, von denen ich nur den „Zigeunerbaron" unter Kapellmeister Fritz Volkmanns rassiger Leitung anhören konnte.

Wie schon durch die Presse bekanntgegeben wurde, kehren die Altenburger Künstler nicht wieder nach Bad Elster zurück, sondern es ist mit der Hofkapelle und dem Hoftheater in Gera ein zehnjähriger Vertrag abgeschlossen worden. Gewiß aber werden den Altenburgern die drei Jahre künstlerischer Wirksamkeit bei uns oft unter erschwerendsten Umständen in sorgenvoller Kriegszeit unvergessen bleiben.

Aus Berlin

Von Bruno Schrader — Mitte Oktober

Unser Konzertbetrieb ist nun im vollen Gange, stark, aber doch ohne die lästige Überfülle normaler Zeiten. Die Anfänge der Sinfoniekonzertreihen zeigte das Bild weiter, das ich bereits neulich beschrieb. Scheinpflug begann die des Blüthner-

orchesters mit einem sogenannten Beethoven-Wagner-Abend, wo die alten, ewig wiederholten Werke zu hören waren; Arnold Ebel die seiner Musikabteilung des Reserve-Infanterieregimentes Nr. 203 mit einem Beethoven-Abende, an dem Karl Klingler das Violinkonzert in Joachimscher Tradition spielte. Diese zum Besten der Hinterbliebenen von Gefallenen des Regimentes veranstalteten Konzerte sind nunmehr in die heilige Singakademie eingezogen. Als Solisten werden weiterhin G. Schumann, W. Guttmann, G. Walter, Jeanne Vogelsang aus Utrecht und das Ehepaar Schnabel verheißen. Im dritten wird Leo Blech eigene Kompositionen dirigieren, es dort also für die Modernen hoch hergehen. Auch H. Wolffs Philharmonische Konzerte begannen mit einem reizlosen Allerweltsprogramme. Nikisch ließ da aber immerhin statt einer von jenen drei Ouvertüren Beethovens, die in Berlin durch ihre häufige Wiederholung berüchtigt geworden sind, die hübschen ungarischen Weisen von der zum Festspiele „König Stephan" erklingen. „Ein Vorspiel mit Chören von Kotzebue, zur Eröffnung des neuen Theaters von Pesth am 9. Februar 1812, verfaßt." Der alte thematische Katalog von Breitkopf nennt es eine Oper. Das Nachspiel waren die Ruinen von Athen. Die sechs Nummern von König Stephan könnten wohl einmal wieder durch einen Chorverein im Zusammenhange aufgeführt werden; schwer ist die Aufgabe nicht. Als Solistin wirkte Frau Lucile Weingartner mit. Sie sang außer einigen Liedern von Schubert, deren Klavierstimme ihr Gatte instrumeniert hatte, eine Opernarie von Mozart, ohne die Kritik sonderlich damit zu befriedigen. Näheres kann ich nicht darüber mitteilen, weil unserem Blatte keine Referentenkarte zugegangen war und der Ankauf einer solchen bei der relativen Bedeutungslosigkeit des Konzertes nicht angebracht erschien. In den regulären Konzerten des Philharmonischen Orchesters fiel Tschaikowskys Pathetische Sinfonie (H moll) auf. Ein besonderes, von Leo Blech dirigiertes Konzert mit diesem berühmten Orchester zeigte sich zudem als — Mendelssohn-Abend. Mendelssohn, der zeitlebens so Überschätzte und heute mit noch viel mehr Unrecht Unterschätzte, dieser für gewisser Leute Tonempfinden so außerordentlich „fade" Tonsetzer (nicht etwa Tondichter!) erwies sich da denn doch für einen ganzen, zwei Stunden langen Abend anregender als manche neusten „Tondichter" mit ihren ebenso lange servierten Stammelbettelsuppen, und zwar trotz einer merklich unüberlegten Programmaufstellung. Da hörte man neben dem „abgespielten" Violinkonzerte (A. Petschnikoff) auch einmal eins der in den Konservatoriumsprüfungssaal verbannten Klavierkonzerte (J. Spiwakowski). Spaßig, daß beide Solisten „feindliche Ausländer" sein mußten! Ja, dieses charakterlose Berlin! Außerdem wirkten noch der Königl. Opernsänger J. Schwarz und die Berliner Liedertafel unter Hans Ailbout mit, welch letztere drei der schönsten Männerchöre zum besten gab. Auf eine Sinfonie hatte man verzichtet. Wer wird einmal die gar nicht so „verblaßte" Reformationssinfonie mit den Wagnerschen Parsifalmotiven auferstehen lassen? Ein billiger und guter Partiturneudruck ist bei Henry Litolff in Braunschweig zu haben.

Setzte somit der sinfonische Verlauf der Dinge die Welt nicht gerade außer Atem, so fing der kammermusikalische um so verheißungsvoller an. Da erschien pünktlich Hjalmar v. Dameck, der alte Leipziger, mit seinen getreuen Genossen und ließ nach guter Gewohnheit allerlei seltenes Altes und Neues zu gleichem Rechte kommen. Die wohleingespielten Herren begannen mit einer Partita in G moll aus dem Jahre 1616 von Georg Engelmann, einstigem Universitätsmusikdirektor in Leipzig. Das kurze Werk besteht aus einer Paduana, Correnta, Galliarda und abermals Paduana, was alles geschlossen wie in einem Satze dahinfließt und für zwei Violinen, zwei Violen, Violoncell und Kontrabaß nebst Continuo gesetzt ist. Dameck hatte es in einem alten Londoner Drucke entdeckt, den er mit der Wolfenbütteler Urhandschrift zu vergleichen suchte; aber die Herzogliche Bibliothek wollte selbige zu dem Zwecke nicht an unsere Königliche ausleihen. Am Verdienste der vortrefflichen Aufführung nahmen außer dem Konzertgeber die Königl. Kammermusiker Albert Nagel, Ernst Urack, Karl Wandel, Eugen Sandow und Gustav Krüger teil. Dann folgte ein im Konzertsaale unbekanntes Quintett in Es dur für Horn, Violine, zwei Violen und Violoncell von Mozart, in welchem Thilo Heuck vom Deutschen Opernhause die dominierende, oft mit der Violine alternierende, schwierige Hornstimme blies. Das Werk interessierte und erwärmte sehr; seine drei Sätze (Allegro, Andante, Rondo) waren in jedem Takte lebensfrisch. Nach ihm kam dann die Uraufführung des Abends: ein einsätziges Werk für Klavier und Streichquartett in D moll von Kurt Schubert. Der junge Künstler, ein gewandter und begabter Pianist, erscheint als Komponist noch in einer Entwicklungsperiode, wo von spezifischem Stil keine Rede zu sein pflegt. Altes, Gutes mischt sich mit Neuem, Schlechtem, und der Satz trägt jenen heute gangbaren Schwulst an sich, dem gegenüber schon einmal ein Kritiker „ein Königreich für eine Pause" ausrief. So könnte z. B. gleich die beginnende und beendende Hauptmelodie auch von Gade, Grieg, Schumann oder auch von Brahms erfunden sein, während anderes wieder an Busonische oder Debussysche Phantasieblüten erinnert. Die Vorzüge des Stückes sind sein dezenter Klaviersatz und seine heutzutage auffallende Kürze: es dauert nur 18 Minuten. Das Publikum wurde von dem Alb dieser unreifen Musik durch Beethovens abschließendes Septett befreit, bei dessen Ausführung zu den Genannten noch Carl Eßberger, der Klarinettenmeister der königlichen Kapelle, und Adolf Gütter, ihr vortrefflicher Fagottist, hinzutraten. So fand der hervorragende Abend ebenfalls in Mozart und Beethoven seine Höhepunkte.

Von den Klavierabenden seien die der beiden sehr begabten Künstler Edmund Schmid und Edwin Fischer, wo ausschließlich die ältere klassische Literatur zu hören war, ehrenvoll erwähnt; von den Lieder-, Balladen- und sonstigen Singabenden die von Hermann Gura, Katharina Eva Lißmann und Helene Charlotte Schütz. Letztere wich glücklich von der Schablone ab, indem sie Lieder von Schumann, Ansorge und Liszt vortrug. Ihre ausgezeichneten Stimmittel und deren vollendete Ausbildung sowie ihr dramatisch belebter, auf eine musterhaft deutliche Aussprache des Textes gestützter Vortrag verhalfen ihr besonders bei Ansorge und Liszt zu einem großen, ungeteilten Erfolge. Ansorge saß selber am Klaviere, und so kam seine weltferne, ganz aus dem Innern herausgeschöpfte Tonpoesie zu tiefer Wirkung. Auch die Lisztschen Lieder sammelten feurige Kohlen auf die Häupter der Sänger wegen der hier begangenen Unterlassungssünden. Namentlich „Die drei Zigeuner", diese echte „Ungarische Rhapsodie" für Klavier und Gesang, fand stärksten Beifall. Schade, daß Ansorge nicht auch die begleitete!

Schließlich wäre noch der Geigerin Erika Besserer zu gedenken, die mit der Ciaconna von Vitali und dem Konzerte von Tor Aulin nicht Gewöhnliches leistete, und eines Kompositionsabends der Berliner Sezession, wo man mit Werken Arthur Willners bekannt gemacht wurde: einer Klavier-Violinsonate, Klavierstücken und Liedern. Es sprach sich darin eine dem beifallssüchtigen Tagesgetriebe abholde Künstlernatur und ein musikalisch durchgebildeter Geist aus, mir ist aber auch diese Musik nicht wohllautend genug. Immerhin will ich wenigstens auf das durch Raabe & Plothow (Breitkopf & Härtel) in Berlin zu beziehende Klavierfugenwerk „Von Tag und Nacht" aufmerksam machen: 24 Fugen Op. 24 durch alle Tonarten, wie sie schon einmal Alexander Klengel mit vorgesetzten Kanons dem Bachschen „Wohltemperierten Klavier" nachbildete. Dieses Klengelsche Meisterwerk (Volksausgabe Breitkopf & Härtel) sei bei dieser Gelegenheit in pianistische Erinnerung gebracht.

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier — Anfang Oktober

Das Hoftheater wurde am 27. August mit „Tannhäuser" wiedereröffnet und gestattet jetzt einen ziemlich sichern Schluß auf die dritte Spielzeit während des Krieges. Das Publikum bringt derselben das größte Vertrauen entgegen, denn die

Zahl der Abonnenten ist gegen das letzte Jahr bedeutend gewachsen, und zu diesem sichern Stamm gesellen sich täglich so viel zufällige Besucher, daß der Kassierer häufig ein ausverkauftes Haus melden kann. Wenn auch äußere Verhältnisse — Braunschweig besitzt augenblicklich nur noch „Theater des armen Mannes", verschiedene Kinos — viel zu dem höchst erfreulichen Ergebnis beitragen, so liegt der Hauptgrund der Tatsache doch in der gesamten Leitung und den gebotenen Leistungen. Unser kunstsinniges Herzogspaar widmet dem Hoftheater seine ganz besondere Gunst. Frh. Reisner v. Lichtenstern vertritt den im Felde weilenden Intendanten Frh. Jul. v. Wangenheim, und so bewegt sich die Oper unter der zielbewußten, tatkräftigen Leitung des Generalmusikdirektors Carl Pohlig in stark aufsteigender Linie. Vorbildlich ist die Auswahl der Werke, unter denen die deutschen mehr und mehr das Übergewicht erhalten; viel ausländische, die immer noch mitgeschleppt wurden, die wir aber unbedenklich missen können, verschwinden allmählich von der Bildfläche, ohne daß wir der Einseitigkeit verfielen, die ja innerhalb gewisser Grenzen zweifellos ihr Gutes hat. Wir wollen uns nicht absperren, sondern Kenner des Fremden bleiben; dies darf uns aber nicht mehr wie früher aus unsern Bahnen reißen und die Zielgedanken verwirren, seitdem sich das Deutschtum in seiner Eigenart immer mehr auf sich selbst besinnt, sein Wesen immer reiner und unverfälschter entfaltet. Daß wir keine Überdeutschen werden, dafür sorgt der weite Blick und das Verständnis für dauernde Werte auch im Auslande. Der Unterschied zwischen germanischem und romantischem Geist zeigte sich recht deutlich in Aubers neueinstudiertem „Schwarzen Domino", der bekannten Tendenzoper mit ihren offenen und versteckten Angriffen gegen die Kirche und besonders die Klöster. Während des Burgfriedens in der ernsten Gegenwart wirkten weder die Modezutaten der Entstehungszeit, noch der geistreiche Stil des französischen Lustspiels, noch die glatten Melodien, die überdies unter der schwerfälligen Übersetzung mit ihren falschen Betonungen litten: das Werk verfiel also bald wieder dem gestörten Archivschlafe.

In „Tannhäuser" stellten sich die drei neuen Kräfte vor: Stefani Schwarz, die hochdramatische Sängerin, als Venus, der Heldenbariton Erich Hunold (Eschenbach) und der seriöse Baß Corvinus (Landgraf); die beiden ersten verwischten sofort die Erinnerung an die Vorgänger Marie Dopler und Guido Schützendorf, dem letzten wird es jedoch schwer, Ludolf Bodmer zu ersetzen. Für Albine Nagel (Elisabeth), die noch 14 Tage Nachurlaub hatte, sprang eine ihrer Schülerinnen, A. Kley (Bern), erfolgreich ein, in der „Walküre" vertrat sie Fr. Lauer-Kottler (Frankfurt a. M.). Gertr. Kappel (Hannover) half als Leonore in „Fidelio" und „Troubadour" liebenswürdig aus. Den Höhepunkt bildete bis jetzt eine künstlerisch abgerundete, vollendete „Meistersinger"-Vorstellung mit eigenen Kräften. In „Fra Diavolo" feierte der Tenorbuffo Maximilian Grahl als Beppo das Jubiläum seiner 25jährigen hiesigen Wirksamkeit, das ausverkaufte Haus ehrte den vielseitigen, trefflichen Künstler durch stürmischen Beifall und zahlreiche Blumenspenden, der Herzog durch eine goldene Uhr nebst Kette, ein großer Kreis von Kollegen, Freunden und Verehrern durch kostbare Geschenke. M. Grahl ist in dem Vierteljahrhundert mit dem Hoftheater — er wirkt auch im Schauspiel häufig mit — völlig verwachsen; das umfangreiche Organ, seine gewandte Darstellung und außergewöhnliche musikalische Anlagen machen ihn zu einer der festesten Stützen der Oper. In den „Meistersingern" singt er den Lehrbuben David, sprang aber auch für Beckmesser ein; in der Not übernahm er an einem Abend im „Freischütz" zu Anfang eine Tenor-, zum Schluß eine Baritonpartie, nämlich den Kilian und den Ottokar. Die Jahre gingen fast spurlos an ihm vorüber.

Schwer leiden jetzt besonders der Helden- und der lyrische Tenor, die Herren Hans Tänzler und Martin Koegel, die tagsüber unter den Unbilden der Witterung Militärdienst tun und abends anstrengende Partien singen. Die Organe sind empfindlicher als die dunkeln unserer Bassisten Adolf Jellouschegg und Fritz Voigt, die wie viele Mitglieder der Hofkapelle die Unannehmlichkeiten des Doppeldienstes leichter überwinden. Eine unliebsame Störung des Spielplans, die aber von allen gern ertragen wurde, verursachte das beabsichtigte Gastspiel der Oper in Lille, wo man an fünf aufeinanderfolgenden Tagen dreimal „Die Walküre" und zweimal den „Freischütz" geben wollte. Die von der Behörde verlangte Schutzpockenimpfung verschob jedoch den für Ende September festgesetzten Plan, der nun Mitte Oktober trotz aller Schwierigkeiten zur Freude unserer Feldgrauen hinter der Westfront ausgeführt werden soll. Der Austritt des Hoftheaterdirektors, des Herrn Hofrat Rich. Franz, zu Beginn des neuen Theaterjahres am 1. Oktober riß in die Leitung eine fühlbare Lücke, die Herr Benno Noeldechen, der Sohn unseres Kammersängers, auszufüllen eifrig bestrebt ist. Seine bishere Tätigkeit als Oberspielleiter in Lübeck, wo man ihn ungern scheiden sieht, in Düsseldorf und als Hilfskraft bei den Wagner- bezw. Mozart-Feztspielen unter Felix Mottl in München hatte die Aufmerksamkeit der Behörde auf ihn gelenkt. In die Stelle des Chordirektors rückte der Sologesangsbegleiter Emil Kaselitz auf für diesen trat Kapellmeister Adolf Strauß (Mannheim) ein; beide betätigten sich auch als Dirigenten, ersterer im „Nachtlager von Granada", letzterer in „Martha" und „Tiefland". Unter Führung von C. Pohlig entwickeln alle Kräfte frisches Leben, eifrigstes Streben, das die schönsten Früchte verspricht. Nach der Rückkehr aus Feindesland ist eine Richard Strauß-Woche und als erste Neuheit „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner in Aussicht genommen.

Aus Hannover

Die Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio"

Von L. Wuthmann — Anfang Oktober

Die erste „Tat" der neuen Spielzeit bestand in der Neuinszenierung und damit verbundenen Neueinstudierung der Beethovenschen Meisteroper, deren bisherige Ausstattung viele Jahrzehnte alt und ziemlich schablonenmäßig war. Die Neuinszenierung bricht völlig mit dem bisher Gewohnten und ist in ihrer Eigenart einer eingehenden Würdigung wert. Die ersten Szenen bis zum spanischen Marsch spielen nämlich in einem Zimmer der Rokkoschen Wohnung. Dieses Zimmer, mit seinen dicken, festen Mauern als Teil einer Festungskasematte erkenntlich, anheimelnd gemacht durch sauber-einfache Ausstattung und ein lebhaft knisterndes Kaminfeuer, erlaubt für die darin sich abspielenden Szenen eine ungleich größere Intimität des Spieles und des Gesanges. Der Dialog hatte so gar nichts Theatraliches an sich und wickelte sich mit einer Natürlichkeit ab, die so recht dem Leben abgelauscht war. Auch für die Klangwirkung der einzelnen Nummern, namentlich des herrlichen Kanonquartetts, erwies sich die sehr kurz gehaltene, oben geschlossene Szene als sehr günstig. Während des spanischen Marsches verwandelt sich — natürlich bei geschlossener Szene — die Stube in den Gefängnishof. Mächtige Mauern, altertümlich und verwittert, geben ein eindringliches Bild des Festungsgefängnisses, aus dessen unterirdischen Verließen die verwahrlost und herabgekommen aussehenden Gefangenen bei Beginn des Finales hervorsteigen. Unheimlich, schauerlich ist das abgrundtiefe Verließ, in welchem Florestan schmachtet. Ein matter Lichtschein fällt von oben herab durch eine kleine, runde Öffnung, das teils verschüttete Gewölbe, von mächtigen Tonnenbögen gestützt, scheint sich weit unter dem Fundament der Festung hinzuziehen, eine vielstufige und steile leiterartige Treppe führt in diese schaurige Gruft herab; alles dieses erfüllt von einer bläulich-bleiernen Dämmerung. Um so packender war dann der Gegensatz nach der Verwandlung, in der die einen freien Blick in die weite spanische Landschaft gestattende Festungsbastion im flimmernden Licht der Mittagssonne daliegt. Während dieser Verwandlung erklingt die große Leonoren-Ouvertüre, nach deren jubeln-

dem C dur-Schlußakkord unmittelbar der Minister mit seinem Rezitativ einsetzt. Der Chor „Heil sei dem Tag“ fällt fort. Diese zuerst von Mahler an der Wiener Hofoper eingeführte Anordnung ist für die Stellung der Leonoren-Ouvertüre zweifellos sehr günstig, jedenfalls günstiger als vor der Kerkerszene, wie es früher überall üblich war. Daß der jubelnde Anfangschor des Finales ausfällt, ist freilich eine Sache, die streng puritanischen Anschauungen nicht entsprechen dürfte. Auch die Teilung des ersten Aufzuges in zwei Bilder dürfte Widerspruch erwecken. Bekanntlich war die erste Fassung des „Fidelio“ auch dreiaktig; mit dem Terzett „Gut, Söhnchen, gut!“ schloß der erste Akt. Wenn aber die Verwandlung etwas fix vor sich geht, sodaß musikalisch keine Pause entsteht — der Schluß des genannten Terzetts bringt den F dur-Akkord, der spanische Marsch mit dem Baßmotiv F—B paßt sich also tonartlich vollkommen an —, so wird die Einheitlichkeit bestens gewahrt und das Gefühl einer Störung völlig vermieden. Wenn nötig, könnte ja der Marsch wiederholt werden. Die musikalische Seite der vom Kapellmeister mit großem Feingefühl geleiteten Aufführung war glänzend. Frl. Kappel als Leonore, Frl. Schuch als Marzelline, die Herren Taucher, Wissiack, Seydel und Rabot als Florestan, Rokko, Jacquino und Minister sowie Herr Wuzel aus Kassel als Pizzaro (vertretungsweise) boten durchweg Treffliches.

Rundschau

Noten am Rande

Siegfried Wagners neueste Oper führt, wie wir der Vossischen Zeitung entnehmen, den wunderlichen Titel: „An allem ist Hütchen schuld!“ Wunderlicher aber als der Titel ist der bunte Reigen märchenhafter Geschehnisse, der in diesen drei Akten und neun szenischen Verwandlungen über die Bretter tollt. Im dritten Akt, als Hütchen, ein neckischer Kobold, der alles in Verwirrung setzt, seine Schelmereien so arg treibt, daß es auf der Bühne zu einer richtigen Rauferei kommt, läßt der Verfasser frei nach Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ gar Jakob Grimm und sich selbst in Person auftreten, um nach dem Rechten zu sehen! Es entspinnt sich da zwischen den beiden folgendes merkwürdige Gespräch:

Jakob Grimm: Ja, um des Himmelswillen! Siegfried! Welch wüster Chor! Alles sauft und alles rauft! Kommt das in meinen Märchen vor?

Siegfried Wagner: Aber Jakob! Wozu der Grimm? Zwischen uns ein Zwist wär' doch zu schlimm. Hab' ich den Streit gezündet?

Grimm: Und was du da wieder aufgebaut! Vierzig Märchen zusammengebraut!

Wagner: Statt, daß er mir dankt, werd' ich noch gezankt! Ich helf' dir auf die Bein', und du fängst an zu schrei'n!

Grimm: Bestiehlst mich vorn und hinten, du Dieb! Gibst du's nicht auf, setzt's einen Hieb! (Sie hauen sich gegenseitig eine herunter.)

Kreuz und Quer

Berlin. Um der konzertierenden Künstlerschaft in der schweren Zeit des Krieges weitmöglichst entgegenzukommen, hat die Direktion des Blüthner-, Klindworth-, Scharwenka- und Meistersaals die Saalmiete um die Hälfte ermäßigt (150 Mk. statt 300 Mk., 100 Mk. statt 200 Mk., 80 Mk. statt 160 Mk.) unter der Bedingung, daß eine Garderobengarantie auf eine bestimmte Anzahl von Personen geleistet wird.

Gießen. Der Gießener Konzertverein plant folgende 7 Konzerte: I. 29. Oktober: Kammersänger Ludwig Heß (Tenor) und Arnold Földesy (Cello). II. 19. November: Kammermusik: Das Wille-Sreichquartett aus Dresden. III. 8. Dezember: Kirchenaufführung: Kantaten von Bach und geistliche Lieder von Brahms. IV. 14. Januar 1917: Das Stuttgarter Vokal-Quartett (Kammersängerinnen Frau E. Tester, Frl. M. Diestel und die Herren H. Ackermann und L. Feuerlein). V. 28. Januar: Musikdirektor Friz Busch (Klavier) und Adolf Busch (Violine). VI. 11. Februar: Wilhelm Backhaus allein und mit Prof. Trautmann auf 2 Klavieren; Adriaan van der Stap (Bariton). VII. 25. Februar: Orchesterkonzert im Stadttheater.

Kiel. Ludwig Neubecks sinfonisches Heldenlied „Der Sieger“ hatte bei seiner Uraufführung in Kiel großen Erfolg. Generalmusikdirektor v. Schillings, der der Aufführung beiwohnte, erwarb das Werk für Stuttgart.

Kristiania. Am 14. Oktober begannen hier die Abonnementskonzerte des Musikvereins, die trotz der drückenden Teuerung, die mehr als die Hälfte der Einwohnerschaft unterstützungsbedürftig macht, so stark belegt sind, daß viele Reflektanten auf die öffentlichen Generalproben verwiesen werden mußten. Das Programm des ersten Konzertes enthielt Beethovens vierte Sinfonie und fünf neue Orchesterstücke von Backer-Lunde, ferner Elsas Traum und Isoldens Liebestod von Wagner, gesungen von Ellen Gulbranson.

Stuttgart. Dem Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik Herrn Joseph Haas ist anläßlich des Regierungsjubiläums des Königs der Professortitel verliehen worden.

Wien. Ein Theater der Fünftausend soll in Wien unter Leitung von Rainer Simons entstehen. Dazu soll ein Verein von 90000 Mitgliedern gegründet werden. Dem kleinen Manne, dem Mittelstande, den Beamten soll die Möglichkeit geboten werden, zumindest einmal im Monat für eine Krone gute Musik zu hören. Aber noch mehr: den gleichen Preis wird er für sein Abendbrot bezahlen, denn der Zuschauerraum wird in Verbindung mit einem großen Erfrischungsraum stehen, in dem während der großen Pause jedermann bequem wird essen können. Es haben sich bereits zwei Aktiengesellschaften gebildet, eine zur Erbauung des Theaters, die andere für den Betrieb einschließlich der Gastwirtschaft. Die Gesellschaften werden unter Aufsicht der Regierung stehen, damit keine Ausbeutung des Publikums möglich ist.

Zürich. Friedrich Hegar, der Meister der Männerchorballade, feierte am 11. Oktober seinen 75. Geburtstag.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 43

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 26. Okt. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Vom Schutze der Melodie

Von Hofmusikalienverleger **Carl Reinecke** (Leipzig)

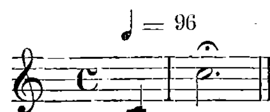
Das neue deutsche Urheberrechtsgesetz vom 19. 6. 1901 unterscheidet sich hinsichtlich des Schutzes an musikalischen Werken von dem alten Urheberrechtsgesetz vom 11. 6. 1870 besonders dadurch, daß es, dem französischen Vorbilde folgend, durch Aufnahme der Bestimmung des § 13 Abs. 2 den Schutz der Melodie einführt. Während nach § 46 des Urheberrechtsgesetzes von 1870 die Benutzung einer fremden Melodie erlaubt war, wenn das neue Werk als „eigentümliche Komposition" betrachtet werden konnte, so ist nach § 13 Abs. 2 des neuen Urheberrechtsgesetzes bei einem Werke der Tonkunst jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird. Nach Abs. 1 des § 13 ist, unbeschadet der ausschließlichen Befugnisse, die dem Urheber nach § 12 Abs. 2 (bei musikalischen Werken: Herstellung von Auszügen, Bearbeitungen für einzelne oder mehrere Instrumente oder Stimmen) zustehen, die freie Benutzung eines Werkes zulässig, wenn dadurch eine eigentümliche[1]) Schöpfung hervorgebracht wird. Es ist also nicht schlechthin jede Benutzung einer fremden Melodie verboten. Wenn z. B. eine fremde Melodie einem neuen Werke der Tonkunst, das als eigentümliche Schöpfung angesehen werden kann, derart zugrunde gelegt wird, daß sie infolge der Art ihrer Verarbeitung, etwa durch harmonische Aus- und rhythmische Umgestaltung oder symmetrische Umkehrung nicht erkennbar bleibt, so ist die Benutzung zweifellos zulässig. Es kommt somit darauf an, ob die einer fremden Komposition entnommene und einer neuen Arbeit zugrunde gelegte Melodie derart verwendet wird, daß sie erkennbar bleibt oder nicht. Im ersten Falle ist die Benutzung unzulässig, auch wenn durch die neue Arbeit eine eigentümliche Schöpfung hervorgebracht wird. Mehrfach ist behauptet worden, daß durch die Bestimmung des § 13 Abs. 2 auch die Benutzung eines fremden Motives oder gar eines Signales, welches meist aus nur wenigen Tönen[1]) besteht, verboten sei. Der Gesetzgeber würde, wenn er die Benutzung des Motives hätte verbieten wollen, sicher keinen Anstand genommen haben, dies zum Ausdruck zu bringen, wie das Gesetz vom 11. 6. 1870 im § 46 vom „Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodien" spricht. Es ist in der 11. Reichstagskommission auch niemals vom Schutze des Motives oder gar des Signales die Rede gewesen, ferner ist die Ansicht des Gesetzgebers für die Interpretation nicht bindend, und endlich kann nur das entscheidend sein, was tatsächlich Inhalt des Gesetzes geworden ist. Wir können uns also darauf beschränken, was wir oben gesagt haben, nämlich daß es verboten ist, eine einem fremden Werk entnommene Melodie bei einer neuen Arbeit derart zu verwenden, daß die entlehnte Melodie erkennbar bleibt. Es kommen unseres Erachtens also zwei Faktoren in Betracht: Erkennbarkeit und Melodie.

Was die Erkennbarkeit betrifft, so haben wir es hier mit einem sehr subjektiven Begriffe zu tun. Während musikalisch Gebildete eine einem fremden Werk entlehnte und einer neuen Arbeit zugrunde gelegte Melodie meist wiedererkennen werden, wird dies Menschen mit ungeübtem musikalischen Gehör oft nicht möglich sein. Soll es doch vorgekommen sein, daß ein großer Musikenthusiast und regelmäßiger Konzertbesucher den Schlußchor der neunten Sinfonie von Beethoven mit „Ich kann nähen, ich kann mähen" aus „Martha" von Flotow, also zwei grundverschiedene und dabei prägnante Melodien verwechselt hat. Bei der Beurteilung der Erkennbarkeit wird man als Maßstab, wieweit eine Melodie erkennbar ist, eine normale musikalische Veranlagung zugrunde legen müssen. Da diese aber bei den meisten Menschen vorhanden ist, können die Richter in diesem Punkte die Sachverständigkeit für sich in Anspruch nehmen, also selbst beurteilen, ob eine fremde Melodie bei der neuen Arbeit erkennbar benutzt worden ist. Dabei soll nicht verkannt werden, daß sich dies bei einem aus 5 Richtern bestehenden Kollegium oft schwierig gestalten kann.

Anders ist es mit der Beurteilung der Frage, ob es sich um eine Melodie handelt. Wir kommen so zu

[1]) „Eigenartige" Schöpfung, welchen Ausdruck die 11. Reichstagskommission vorgeschlagen hatte, wäre besser und verständlicher. Man hat aber Bedenken gehabt, „eigentümliche" durch „eigenartige" zu ersetzen, weil der Ausdruck „eigentümliche" schon im alten Urheberrechtsgesetz von 1870 vorkommt und die Rechtsprechung sich an den im alten Urheberrechtsgesetz gebrauchten Ausdruck gewöhnt hat (vgl. Bericht dieser Kommission S. 18).

[1]) Z. B. das Signal „Halt"



der Frage, was versteht man unter Melodie? Wenn wir in den bekannten Werken der Musiktheorie nachlesen, finden wir folgende mehr oder weniger abweichende Ansichten über den Begriff der Melodie:

A. B. Marx, Allgemeine Musiklehre: „Unter Melodie verstehen wir eine in sich selber und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne".

J. P. R. Reinecke, Harmonielehre: „Wenn Töne nacheinander folgen, die eine gegenseitige Beziehung zueinander haben und rhythmisch geordnet sind, so bilden sie eine Melodie".

Hugo Riemann, Musiklexikon: „Melodie ist die Folge gegeneinander verständlicher Töne wie Harmonie der Zusammenklang solcher Töne".

Emil Breslaur, Musikalisches Konversvations-Lexikon: „Melodie ist eine nach bestimmten Gesetzen geregelte Folge von Tönen".

Aus den mitgeteilten Auffassungen, die unter den Musiktheoretikern herrschen, geht hervor, daß die Ansichten über den Beriff „Melodie" recht verschieden sind, und daß es eine wirkliche Definition für das Wort „Melodie" nicht gibt. Unter diesen Umständen ist die praktische Handhabung des Melodieschutzes äußerst schwierig. Jedenfalls könnten unseres Dafürhaltens in einem Rechtsstreite die Richter nicht selbst entscheiden, ob es sich um eine Melodie handelt. Vielmehr müßten sie musikalische Sachverständige hören, zu denen man mit Recht gern praktische Musiker, wenn möglich namhafte Komponisten beruft. Uns liegt das Ergebnis einer bei namhaften Komponisten veranstalteten Umfrage vor, was vom Standpunkte des Urhebers als schutzbedürftige Melodie, also als Melodie im Sinne des § 13 Abs. 2 zu verstehen ist. Wir lassen die übrigens recht interessanten Meinungsäußerungen folgen, die wir Franz Kuhns Schrift „Der Gegenstand des Melodieschutzes" entnehmen.

Eugen d'Albert: „Als schutzbedürftige Melodie ist nur eine nicht weniger als 3 Takte enthaltende musikalische Phrase anzusehen, welche eine in sich geschlossene Form birgt und das Gepräge des Gesangvollen trägt".

S. v. Hausegger: „Ein selbständiger, in sich geschlossener musikalischer Gedanke".

Moritz Moszkowski: „Eine in bestimmter Weise rhythmisierte Folge von Tönen verschiedener Höhe und Tiefe, die sich durch genügende Eigenart charakterisiert, um als Erfindung eines einzelnen angesehen zu werden".

Jean Louis Nicodé: „Schutzbedürftig sollten m. E. alle solche Tongebilde sein, die das Merkmal der Abgeschlossenheit aufweisen; deren Entlehnung bis zu einem periodischen Halb- oder unvollkommenen bezw. vollkommenen Ganzschlusse stattgefunden hat".

Prof. Siegfried Ochs: „Meiner Ansicht nach ist unter einer Melodie nur eine solche mehrtaktige Reihe von Tönen zu verstehen, die auch ohne Hinzufügung einer Begleitung oder einer harmonischen Stütze ein vollkommenes musikalisches Ganzes darstellt".

Prof. Carl Pottgießer: „Wir bezeichnen im gewöhnlichen Leben mit Melodie ein musikalisches Gebilde, welches unter Verwertung eines oder mehrerer Motive eine gewisse formale Abrundung und Geschlossenheit aufweist".

Prof. Dr. Carl Reinecke: „Eine geordnete Tonfolge, welche, aus Vordersatz und Nachsatz bestehend, zu einer meist achttaktigen Periode ausgebaut ist, nennt man Melodie".

Die meisten Definitionen verlangen von einer Melodie, daß sie eine geordnete Tonfolge und das Merkmal der Geschlossenheit aufweist. Die Komponisten scheinen unter „Melodie" im Sinne des § 13 Abs. 2 also eine Melodie im populären Sinne, d. h. eine führende Melodie (Kantilene) zu verstehen. Jedenfalls geht aus den Äußerungen hervor, daß sie dabei nicht an ein Motiv oder noch kleineres musikalisches Element, wie etwa das Signal, denken.

In ähnlicher Weise wie die oben mitgeteilten Meinungsäußerungen bedeutender Komponisten faßt die Königl. Sächs. Sachverständigenkammer den Begriff der Melodie in ihrem Gutachten vom 1. Dez. 1907 auf („Geschlossenheit zu einem in sich abgerundeten Ganzen" — „Ausbildung zu einem selbständigen abgeschlossenen Tongebilde").

Zu dem Ergebnis der oben erwähnten Umfrage ist noch zu berichten, daß eine Reihe bedeutender Komponisten (Felix Draeseke, Wilhelm Kienzl, Iwan Knorr, Hans Pfitzner u. a.) sich darauf beschränkten, eine Definition des Melodiebegriffes für äußerst schwierig, wenn nicht gar für unmöglich zu erklären. Einige recht interessante Äußerungen mögen noch folgen, wenngleich sie kein positives Ergebnis bieten:

Prof. Engelbert Humperdinck: „Die Geschichte der Tonkunst lehrt, daß die Arten der Melodiebildung, wie überhaupt alle musikalischen Formen von jeher einer fortgesetzten Umbildung unterworfen sind. Ich halte es daher für äußerst schwierig, wenn nicht für aussichtslos, eine einwandfreie und für alle Zeiten gültige Definition der Melodie zu geben".

Prof. Dr. Ernst Rudorff: „Eine begrifflich genau umschriebene Erklärung dessen zu geben, was das Gesetz eine schutzbedürftige Melodie nennt, ist meines Erachtens überhaupt unmöglich".

Wenn eine Anzahl geistvoller Komponisten keine Definition für den Melodiebegriff geben konnte, diejenigen Komponisten, die überhaupt zu einer positiven Formulierung ihrer Auffassung vom Melodiebegriff gelangten, sich wohl darüber klar und einig sind, daß eine Melodie eine geordnete Tonfolge ist, die einen geschlossenen musikalischen Gedanken darstellen muß, ihre Anschauungen über das Mindestmaß der Takte aber sehr auseinandergehen (einige berühren dieses Moment gar nicht), so darf man getrost behaupten, daß es bisher nicht gelungen ist, für den Begriff der Melodie eine präzise, allgemeingültige Formel zu finden.

Unseres Dafürhaltens wäre in einem unter § 13 Abs. 2 fallenden Streitfalle durch Sachverständige zu prüfen:

1. ob die Voraussetzung des § 13 Abs. 1 (Hervorbringung einer eigentümlichen Schöpfung) zutrifft;

2. ob das einem fremden Werke entnommene und einer neuen Arbeit zugrunde gelegte musikalische Element eine Melodie im Sinne des § 13 Abs. 2 ist;

3. ob die „Melodie" dem fremden Werke erkennbar entnommen ist.

Diese letzte Frage kann u. E. in vielen Fällen durch die Richter selbst entschieden werden.

Aus dem Leipziger Musikleben

Die ersten Wochen des Konzertwinters standen im Zeichen der Liederabende. Elena Gerhardt durfte sich des seltenen Anblicks eines vollbesetzten Kaufhaussaales erfreuen. Kein Wunder! Ist sie doch im Konzertsaal eine Erscheinung von Bedeutung, eine Künstlerin von Adel. Wie sie jedes Lied, das sie vorträgt, im Detail durchforscht hat und gleichsam als etwas Selbsterlebtes wiedergibt, ist mehr als ungewöhnlich. Über ihre stimmlichen Mittel ist nichts Neues zu sagen: alles, was sie singt, ist in den goldenen Strom der Schönheit getaucht. Die Künstlerin, die in dem ungemein musikalischen Max Wünsche einen ebenso taktfesten wie feinfühligen Begleiter am Flügel hatte, bot Liederreihen von Brahms, Hugo Wolf, Erich J. Wolff und dem hier in Leipzig nicht unbekannten Paul Graener. Erich J. Wolff scheint uns der Bedeutendere zu sein. Er schreibt vor allem ursprünglicher, gibt die Empfindung selbst, bespricht oder umschreibt sie nicht bloß. Immerhin ist auch Graener ein Talent von interessanter Physiognomie, wie insbesondere die Lieder „An die Baronin Colombine" und das reizvolle Madrigal bewiesen. Elena Gerhardt war ihnen eine vortreffliche Interpretin.

Im Feurichsaal ließ sich Anna Maria Lenzberg hören, eine Sopranistin mit wohlklingenden, gut geschulten Mitteln, die sie klug zu verwerten versteht. Sehr schön sang sie Lieder, die sich in ruhigen, sanft gebogenen Linien bewegen, und wenn ihr Gelegenheit gegeben war, ihr sehr fein gebildetes Piano dabei spinnen zu lassen, so übte ihr Gesang einen besonderen Reiz aus. Daß sie überdies eine Dame von Bildung und Geschmack ist, verriet ihr Vortrag, der — von Intelligenz getragen — viel aus den gewählten Liedern von Wolff, Hans Pfitzner und Herm. Unger machte und ihnen zu guter Wirkung verhalf. Letzteren lernte man in vier warm empfundenen Melodien: „In meinem Rosengarten", „Verlassen" „Schließe mir die Augen beide", „Mailied" als musikalisch gesund fühlendes und denkendes Talent kennen. Am Flügel saß Conrad V. Bos, der sicher und geschmackvoll sich seiner Aufgabe als Begleiter entledigte.

Frau Tilla Schmidt-Ziegler hatte sich den Saal des Auguste Schmidt-Hauses gewählt, wo sie mit Erfolg als Sängerin vor das Forum der Öffentlichkeit trat, am Flügel von der Pianistin Frl. Anny Eisele feinsinnig begleitet. Von ihren Spenden interessierten besonders fünf Manuskripte aus der Feder des hier noch wenig bekannten Joh. V. Andreae, die sie aus der Taufe hob. Andreae segelt nicht im modernen Fahrwasser, schreibt vielmehr ungesucht und natürlich, ohne altmodisch zu sein. Daher sprechen seine Lieder an und erwecken Wohlgefallen. Insbesondere gilt dies von „Anakreons Grab", „Kehraus" und „Die Zufriedenen", in denen er einen herzlichen, schlichten Volkston anschlägt. Frau Tilla Schmidt-Ziegler sang die Neuheiten mit viel künstlerischem Geschmack und Feinsinn, stand auch Peter Cornelius, Max Reger und Franz Schubert gegenüber auf einer künstlerischen Basis.

Frau Rosel König, die im Kaufhaussaale sich hören ließ, besitzt eine überaus zierliche, liebreizende Stimme von reinem Wohllaut. Sie sang Lieder von Brahms, Robert Franz, Jensen, Erich Wolff und Willy Mehrmann, ihrem musikalischen Beirat am Flügel. Es waren dies Proben eines Talents, das in einer guten Schule aufzuwachsen scheint und schon Tüchtiges gelernt hat. Er trifft an der Hand guter Vorbilder die Stimmung gut, versteht auch zu zeichnen und zu malen. Auch seine Klavierbegleitung war farbenreich. Frau König sang mit Geschmack und innerer Anteilnahme und verdiente somit den Beifall, der ihr in reichem Maße zuteil wurde.

Der im Kaufhaussaale von Ilse Helling-Rosenthal, Martha Adam, Ludwig Ruge und Dr. Wolfgang Rosenthal veranstaltete Quartettabend war ein seltener Schmaus. Hermann Zilchers in München bereits mit großem Erfolge aufgeführtes „Deutsches Volksliederspiel" wurde in unserer musenfreundlichen Stadt zum ersten Male vorgetragen; ihm voran erklangen drei Soloquartette mit Klavierbegleitung von Brahms, von denen „O schöne Nacht" — eine köstliche Perle der Literatur — eine ganz wundervolle Wirkung erzielte. Zilchers Gesänge sind mehr denn interessant; es sind Stücke von herzlichem Ausdruck und melodiöser Anmut, zudem textlich von besonderem Reiz. Zilcher ist ohne Zweifel ein ungewöhnlich begabter Mensch, eins jener Talente, die — ohne „modern" mit dem Beigeschmack des Gequälten, Gesuchten zu sein, ohne einen neuen Weg durchs Dickicht zu brechen, sich doch nicht in eine Anschauungsweise einspinnen, die bereits in sich befriedigt, sich also ausgelebt hat. Neben Brahms hatte er gewiß keinen leichten Stand, ja die Nachbarschaft schien für den Augenblick gefährlich. Wenn er sich dennoch behaupten und sich eines vollen Erfolges erfreuen durfte, so war dies keine geringe Ehre für ihn und sein Opus 32, keine geringe aber auch für das Quartett und nicht zuletzt für Herrn Max Ludwig, dessen vortreffliche künstlerische Assistenz am Flügel höchstes Lob verdient. Der ganze Apparat arbeitete mit der Genauigkeit einer Goldwage vorzüglich, „im Takte fest, im Tone rein", daß man seine Freude haben konnte. Und wenn dann und wann die vier ausgesucht schönen Stimmen in reizendem Wetteifer solistisch hervortraten, so war die geteilte Freude für den Hörer doppelte Freude. Beifall und Hervorrufe gab es in Menge.

Unter den vom Deutschen Flottenverein zum Opfertag für die deutsche Flotte veranstalteten Abenden erhielt der im Konzerthaus Bonorand durch die Mitwirkung der hiesigen namhaften Konzertsängerin und Gesanglehrerin Rose Gaertner und einiger ihrer Schülerinnen einen besonderen Reiz. Frau Gaertner trug unter lebhaftem Beifall der Anwesenden mit schöner, ebenmäßiger Stimme und überaus gewähltem Ausdruck „In Waldeseinsamkeit" von Brahms, „Allerseelen" von Richard Strauß und „Liebesfeier" von Weingartner vor. Von ihren Schülerinnen ließ sich Frl. Johanna Richter als Solistin hören, während Frl. Lotte Breternitz, eine trefflich geschulte Sopranistin, als Führerin in Woldemar Barziels Dreigesang „Im Frühling" sich auszeichnete. Die Grundstimme vertrat der volltönende Alt der Frau Martha Röske, die Mittelstimme Frau Gaertners sicher stützender Sopran. Frl. Richter spendete mit viel Liebreiz und einer glockenreinen, in allen Lagen wohlklingenden, durch tadellose Vokalisation und Artikulation veredelten Sopranstimme Schumanns „An den Sonnenschein" und „Ich wandre nicht" und erwarb sich ebenfalls allseitige Anerkennung. Am Flügel begleitete mit Verständnis und gewohnter Sicherheit Herr Amadeus Nestler. E. M.

Im Feurichsaale (Konzertdirektion Reinh. Schubert) veranstaltete vor einem kleinen Publikum der junge Edmund Schmid einen Klavierabend. Das Programm wies den ausgetretenen Virtuosenweg in Vergangenheit und Verlegenheit: Bachs Chromatische Fantasie und Fuge und Beethovens Appassionata, Mondschein- und Waldsteinsonate. Der Künstler verfügt über eine gediegene, immer um Sauberkeit bemühte Technik, die sich frei von jeder Manieriertheit hält. Einem gewissen Hange zum Ritardieren wird er entgegentreten müssen, zumal wenn er Beethoven spielen will. Aber sein frauenweicher Ton und seine romantisch-lyrische Versonnenheit sollten ihn sich überhaupt nicht ins Tragische und Eruptive stürzen lassen. Für die vier großen Werke seiner diesmaligen Vortragsfolge fehlte es dem Künstler jedenfalls an genialischem Brausen und Glühen, an schöpferischer Lebendigkeit und an dynamischem Reichtum. So blieb der Abend trotz mancher Feinheit im kleinen im ganzen etwas nüchtern und trocken, was allerdings zum Teil auch an dem Flügel lag, der weder für Wucht noch für Weichheit empfänglich war und der überdies ein Pedalleiden hatte. —

Der Leipziger Lehrergesangverein gab unter Prof. Hans Sitts bewährter Führung ein Hegar-Konzert zum 75. Geburtstage des Meisters. Den glänzenden Chorleistungen war nicht anzumerken, daß über die Hälfte der Mitglieder des

Vereins zurzeit fehlen muß. Auch die Solisten, die Leipziger Sopranistin Frl. Else Siegel und Herr Konzertmeister Reitz, der sehr gediegene und feinfühlige Geiger aus Weimar, machten sich um den großen Erfolg des Abends verdient.

Die Gewandhauskonzerte begannen verheißungsvoll mit einem Brahms-Abend. Auf dem Programm standen die Tragische Ouvertüre, die vermutlich das Hamlet-Problem behandelt, das Klavierkonzert in D moll und die erste Sinfonie. Wie letztere durch Arthur Nikischs Meisterkunst immer wieder zu tief packendem und erhebendem Ereignis wird, ist überall, nicht nur in Leipzig, bekannt. Am Klavier saß Eugen d'Albert, dessen großzügige Art dem gewaltigen D moll-Konzert nichts schuldig blieb, ja in mancher Hinsicht über dynamische Absichten des Komponisten weit hinausging.

Einen gleichen pianistischen Erfolg erspielte sich im zweiten Gewandhauskonzerte, einem Beethoven-Abend, Paul Goldschmidt mit dem seltener zu hörenden, aber bei solch ausgezeichneter Ausführung höchst dankbaren C moll-Konzerte. Goldschmidt neigt mehr zum Sauberen, Feingeschliffenen, läßt aber auch Schwung und Phantasie durchaus nicht vermissen und übertrumpft, ebenso wie d'Albert, das Virtuosenhafte durch feinste Musikalität. Seine Kadenz freilich überlisztete den Stil des Werkes, war aber, für sich genommen, eine außergewöhnlich interessante, nicht nur pianistisch sondern auch kompositionstechnisch hervorragende Leistung. Der viel zu lang geratene Abend brachte noch die beiden ersten Sinfonien, die denn doch, aus ihrer Zeit betrachtet, viel bedeutender sind, als für gewöhnlich angenommen wird. Namentlich die zweite kennt man heutzutage zu wenig. Ihr frischer, tiefer Eindruck an diesem Abend bewies, daß sie neben den späteren gar wohl bestehen kann. Sehr erfreulich (gegen die beiden Vorwinter) ist der Besuch der Gewandhauskonzerte. Meister Nikischs Appell an die Leipziger hat offensichtlich gewirkt. ♯

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Mitte Oktober

Unter den letzten Sinfoniekonzerten ragten einige durch Emanzipation von der genugsam beklagten Programmschablone hervor. Die Werke, die man da hörte, zählen allerdings zu denjenigen, die die alten Grundforderungen der Musik — Natürlichkeit, Wohlklang, Formenschönheit — als überwunden betrachten. Somit war die wirkliche Ausbeute fast gleich Null. Im ersten Konzerte, das der Dirigent Hermann Henze mit dem Philharmonischen Orchster gab, tauchte ein einsätziges, aber trotzdem sehr langes und strichfähiges „Tonspiel" des jungen Pianisten Kurt Schubert auf, das hauptsächlich in den Spuren Wagners und Straußens wandelte, wobei diejenigen Wagners die gangbareren waren. Sonst stellte das Werk nur eine Hoffnung auf die Zukunft dar. Reifer war eine dreisätzige „Musik am Abend" des jungen Komponisten Paul Gräner, trotzdem auch sie zum mindesten im Larghetto kein Ende finden konnte. Sie ist nach Versen Hugo v. Hofmannsthals komponiert, in denen dieser vielgepriesene Dichter der Gegenwart vergeblich versucht hat, einer unklaren Stimmung klaren Ausdruck zu verleihen. Trotzdem hier nun ein deutscher Dichter und ein deutscher Komponist Hand in Hand gingen, ist das musikalische Produkt dieser Verbindung nichts weniger als deutsch, vielmehr eher mit gewissen exotisch-krankhaften Produkten eines Busoni, Debussy und ähnlicher Neutöner zusammenzubringen. Bei diesen oft prächtig falsch klingenden Ton- und Melodiekombinationen stiegen einem tatsächlich Bilder aus der unheimlichen Welt eines Dalai Lama in Mittelasien oder aus der schwülen Dunstatmosphäre einer indischen Bajadere auf. Gewiß ist die Musik international wie die bildende Kunst, dieweil ihre Werke nicht erst wie die der Dichtkunst in eine jeweilige Sprache übersetzt zu werden brauchen, aber deshalb bestehen in ihr doch nationale Unterströmungen zu Recht, deren Pflege und Herausarbeitung der einzelnen Nationen Pflicht ist. So sollte auch der deutsche Tondichter bestrebt sein, im allgemeinen deutsche Musik zu machen und exotische nur bei ganz bestimmten äußeren Anlässen. Erquicklicher als die beiden genannten Neuheiten war eine dazwischen geschobene andere, ein „Violinkonzert im alten Stile" des Königl. Konzertmeisters Bernhard Dessau, das aus drei zusammenhängenden Sätzen (Intrada, Aria, Finale) besteht und zum mindesten seines ausgezeichneten Violinsatzes zu rühmen wäre, falls man daran Anstoß nähme, daß die Instrumentation zu dick, so ganz und gar nicht „im alten Stile" gehalten ist. Dieses Werk war das positive Ergebnis des Abends, der mit Heinrich G. Norens „Kaleidoskop", Variationen und Doppelfuge über ein eigenes Thema, einem bereits bekannten Stücke, schloß. Ein anderer junger, in Berlin gleichfalls schon bekannter Dirigent war Ludwig Rüth, der als Neuheit eine sinfonische Burleske von Vincenz Reifner aufführte, „Die Bremer Stadtmusikanten, übermütigen alten Holzschnitten" nachempfunden. Ich konnte diese musikalische Übersetzung alter Holzschnitte aber nicht nachprüfen, weil unserm Blatte keine Referentenkarten zugestellt waren. Sie soll verfehlt gewesen sein wie ihre Art überhaupt. Ferner gab es in dem Konzerte, das der Violoncellist Oskar Grundmann mit dem Blüthnerorchester veranstaltete, eine sogenannte Uraufführung: „Leid und Trost", Fantasie für Violoncell und Orchester Op. 45 von Wilhelm Wolff. Hier ist gute, unmittelbar wirkende Musik mit einer dankbaren Violoncellstimme vorhanden, ein Stück, das noch gewinnen dürfte, wenn das endlose Leid oder sein Trost — was es nun sein soll — etwas kürzer gemacht würde. Der Konzertgeber brachte es mit seinem schönen, geschmeidigen und seelenvollen Tone, dem eine wundervolle Weichheit und Reinheit nachzurühmen ist, zum besten Erfolge, gab aber gleichwohl in Klughardts einsätzigem Violoncellkonzerte sein Bestes. Schienen doch die ergreifenden Gesangspartien dieses viel zu wenig gespielten Werkes eigens für des Künstlers Spezialität geschaffen zu sein! Vorher entzückte Berlioz' „Römischer Karneval", den Scheinpflug prachtvoll herausbrachte; und nach der Wolffschen Neuheit erklang Brahms' Akademische. Das war kein schlechter Abend; leider war er schwach besucht. In einem der regulären Sinfoniekonzerte des Orchesters sah man statt Scheinpflugs den gastierenden Dirigenten Wallingford Riegger an der Partitur. Brahms' Sinfonie in F dur und Cherubinis Ouvertüre zum Wasserträger waren hier seine Hauptnummern, anderntags, in seinem eigenen Dirigierkonzerte, aber Mozarts Ouvertüre zum Schauspieldirektor, Brahms' Antoniusvariationen und Raffs Leonorensinfonie. Na, das ließ sich hören. Am meisten interessierten da natürlich — weil eben Brahms trotz des erst kurzen Bestandes der Konzertzeit schon reichlich zu hören gewesen war — Mozart, Cherubini und Raff. Namentlich Mozart, dessen Schauspieldirektor vielen Leuten kaum dem Namen nach bekannt ist. Solche Zurückgriffe auf alte deutsche Werke sichern einem Dirigenten von vornherein einen Stein im Brette. Der genannte, ein amerikanischer Gast, stellte die Werke ziemlich robust hin, ließ sie indessen gesund und war überhaupt vom Auffassungsgigerltume unberührt. Ein gewisser Mangel an Poesie stand der Raffschen Tondichtung schlecht. Hier wurde überdies der Marsch durch ein schleppendes Tempo verdorben: das war kein frisches Reiterregiment mehr, das in den Krieg zieht, sondern ein müdes Heer, das geschlagen heimhumpelt. Schade, daß sich Nikisch und Weingartner dieser schönen Sinfonie nie erinnern! Denen läge ihre Orchesterpoesie wundervoll. Als Solistin hatte nun

Herr Riegger eine Sopransängerin J. Adele Salten importiert, die nur halb so viel Vortragswärme zu erwerben brauchte, als sie Gesangstechnik besitzt, um als eine der besten ihres Faches zu glänzen. Die erste Nummer, eine Passionsarie von Bach, fiel infolge des indifferenten Vortrags und des schwindsüchtigen Orchesterklanges, den man ohne füllende Harmonie (Continuo) gelassen hatte, gänzlich unter den Tisch; dann rollten aber in einer Mozartschen Opernarie Läufe auf, springende Staccati bis zu den höchsten erreichbaren Menschentönen blitzten hinterher, alles in stupender Virtuosität, und man war entwaffnet. Als die Künstlerin zum zweiten Male auftrat, diesmal mit einer Gluckschen und einer Mozartschen Opernarie, wiederholte sich diese Erfahrung. Das glänzende Organ war auch in allen Lagen völlig ausgeglichen und überraschte außerdem durch eine satte Farbe der tiefsten Töne, wo es mit einer Altstimme konkurrieren gekonnt hätte. Die interessante Sängerin gab anderntags noch einen eigenen Liederabend, doch entzieht sich der mangels Referentenkarten meiner Kritik. Es scheint in der Beziehung augenblicklich etwas konfus in den Berliner Konzertagenturen herzugehen, denn auch Vertreter großer einheimischer Tagesblätter sah ich dazu mit den Achseln zucken. Und gleichwohl werden den konzertierenden Künstlern jedesmal 60 bis 80 (!) Referentenkarten in Rechnung gestellt! Hinterher wundern sie sich dann, daß trotzdem keine Kritiken einlaufen.

In der Kammermusik wäre noch des ersten Klaviertrioabends von Edith v. Vogtländer (Violine), Ella Jonas-Stockhausen (Klavier) und Lotte Hegyesi (Violoncell) zu gedenken, und zwar um so rühmlicher, als hier wirklich fein und auch vor einem feinen Publikum musiziert wurde. Die Damen spielten zwei Werke von Beethoven und dazwischen eins von Gernsheim, wobei sich herausstellte, daß der verstorbene Berliner Tondichter durch die einengende Nachbarschaft des gewaltigen Klassikers durchaus nicht erdrückt wurde. Es ist uns aber mit dieser einseitigen gelegentlichen Bevorzugung Gernsheims unter den einheimischen Meistern nicht gedient; wir verlangen nach wie vor eine Berücksichtigung auch der andern, eines Rüfer, Kaun, Philipp Scharwenka, E. E. Taubert usw., und weiter der sonstigen besten deutschen Tondichter wie Reinecke, Rheinberger, Raff, Götz, des ebenfalls deutschen Rubinstein und der vielen anderen, die in der Kammermusikliteratur exemplarische Werke geschaffen haben. Die Konzertierenden mögen sich sonst nicht beklagen, wenn die Kritik streikt und keine Neigung verspürt, immer wieder dieselben wenigen Werke von Beethoven, Schubert und Brahms abzusitzen. Im Liedergesange scheint ja ihr fortwährender Einspruch bereits Wandlung angebahnt zu haben. Wenigstens zeigten die bisher schon so zahlreich gewesenen Liederabende hier und da eine kleine Aufbesserung, indem man teils seltenere Stücke von Schubert, Schumann, Brahms, Loewe, H. Wolf und ähnlichen Favoritkomponisten auf den Programmen fand, teils aber auch die Komponisten der Gegenwart mehr als sonst antraf. So sangen u. a. Alexander Heinemann, Frau Böhm van Endert, Lotte Bake, Cläre Huth und der Tenorist Lauenstein. Frl. Huth hatte Lieder von Richard Wetz, Richard Wagner, Franz Liszt, Heinrich van Eyken und Loewe; Herr Lauenstein solche von Schubert, Loewe, Grieg, Schillings, Pfitzner und Rich. Strauß; Frl. Bake von Hugo Kaun, Reger, Ernst Boehe, Pfitzner und Paul Scheinpflug. Das ist schon etwas. Wichtig aber bleibt, daß man sich auch hier der älteren Meister erinnert, daß Carl Reinecke, Anton Rubinstein, Robert Franz, Adolph Jensen, Peter Cornelius, August Klughardt e tutti quanti ebenfalls fleißige Arbeiter im deutschen Liederwalde gewesen sind.

Unter derartigen Konzerten ragten nun zwei besonders hervor: das des Ehepaares Willy und Therese Bardas und das erste sogenannte Elitekonzert des Impresario Robert Sachs. Herr Bardas spielte die im Konzertsaale seltene G dur-Sonate Op. 31 von Beethoven und des erhabenen Tondichters Op. 111, beides großzügig, mit innerster Anteilnahme und technisch tadellos, aber doch ohne im Op. 111 im entferntesten das zu erreichen, was gerade mit diesem Werke Conrad Ansorge zu geben weiß; Frau Bardas sang Schubert und H. Wolf. In Schubert-Claudius' Abendlied „Der Mond ist aufgegangen" hätte sie's bei den ersten beiden Strophen belassen sollen. Abgesehen davon, daß man eine so einfache Melodie nicht gern viermal hintereinander hört, ist auch mit der zweiten Strophe die Poesie des Gedichtes zu Ende und die weiterhin dazu gegebene hausbackene Moral eher heiter denn ernst zu nehmen. Im Elitekonzerte traten Conrad Ansorge, Hedwig Francillo-Kaufmann und Fritz Feinhals auf, also wieder ein Trifolium ersten Ranges. Das Programm war kurz und ein Muster seiner Art. Der Erfolg blieb denn auch nicht aus. Die berühmte Koloratrice ersetzte die ihrem Gesange fehlende Seele vollständig durch ihre verblüffend blendende technische Meisterschaft; Feinhals' großer Opernstimme lag gerade der große Philharmoniesaal gut, und Ansorge schien bei bester Disposition zu sein. So nahmen diese an die einst so berühmten Starsunternehmungen des seligen Ullmann erinnernden Abende den glücklichsten Anfang.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch Mitte Oktober

Konzertiert wurde eigentlich so schlankweg fast den ganzen Sommer hindurch, nicht nur in Gärten, sondern auch, bei entsprechender Witterung, besonders in Sälen. Das bringt so der Krieg mit seinen vielen Wohltätigkeitskonzerten mit sich. Da opfert man u. v. a. schließlich auch das Freie und geht in den geschlossenen Raum. So riß denn der musikalische Faden kaum ab. Wenn nun vom Wiederbeginn der Konzert-(Jahres-)Zeit im engeren Wortsinn die Rede ist, so hat das mit dem Kalender und Datum zu tun; doch noch wesentlicher mit dem ersten derjenigen Konzerte, deren Kunstwert ihm Wert und Wucht des zeitlichen, epochalen Marksteins verleiht — ich meine nächst den noch bevorstehenden Sinfoniekonzerten die Künstlerkonzerte. Der 29. September also bescherte uns das Erste Künstlerkonzert. Da stellte sich Frau Elfriede Goette — meines Wissens für Königsberg ein „unbeschriebenes Blatt" — vor mit Liedern von Schubert (Liebesbotschaft, Das Lied im Grünen, Erlkönig) und Schumann (Ins Freie; Röselein, Röselein; Die Kartenlegerin; Der Sandmann). Die zahlreiche Hörerschaft schien mir anfänglich etwas zurückhaltend zu sein. Aber bald brach das Eis — Frau Goette sang sich den Leuten ins Herz und dürfte für die Zukunft ein stets gern gesehener Gast sein. Mit Recht. Die Dame besitzt einen gesunden, tonreichen, schönen Sopran, der sich an diesem Abende auf der „Folie" ihres baritonischen Partners allerdings zierlicher als eben jener gab, aber trotzdessen an sich bedeutungs- und wertvoll ist. Sie hat ihre Stimme durchaus in der Gewalt, trägt sinngemäß, mit warmem, gestaltendem Empfinden — im Erlkönig geradezu dramatisch — vor, gibt u. a. ein hingehauchtes Piano, ein treffend illustrierendes Parlando (in Schumanns Kartenlegerin). „Ins Freie" sang sie leidenschaftlich temperamentvoll, und „Der Sandmann" war recht neckisch. Der Baritonist, Kammersänger J. v. Raatz-Brockmann gefiel mir voriges Frühjahr im Synagogenkonzert viel besser; ich konnte diesmal die Intonation in der Mittel- und tiefen Stimmlage zumeist nicht recht verstehen. Dies lag damals wie heute an der entsprechenden Akustik. Ein solch dicktoniges Organ bedarf der Akustik, wie sie die Weite eines größeren Kirchenraumes etwa darbietet. Da entrollt, entwickelt sich der Ton und kommt in seinem Kern und Intervallverhältnis klarer zu Gehör. In Loewes „Der Nöck" glänzte der Sänger besonders in jener langatmigen, sich langsam und sanft (fast süß) dahinschlängelnden Koloraturstelle des 2., 4. und 6. Verses. Der „Archibald Douglas" war ein fein Stück Vortragskunst. Dann kamen vier Wolf-Lieder mit ihrer „modernen" Modulationsart: Der Genesene an die Hoffnung, 2. kophtisches Lied (nach Goethes didaktischer Dichtung), das etwas lockere Gesellenlied und Der Freund (ein Stück Eichendorffscher Lebensphilosophie). In alledem zeigte sich Brockmanns charakterisierende Psychologie. Etwas Neues, Nach-

ahmenswertes, der heutigen Zeit Angepaßtes war der Beginn des Konzertes mit einem geistlichen Duett aus J. Seb. Bachs Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" —: „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr". Das war ein Gebet — eine Bitte um Sieg. Hierbei fiel vorteilhaft auf die crescendo gehaltene, lange, sehr schwierige Duettkoloratur — also beider Stimmen gleichzeitig in gelungenem Wohlklang. Ferner sangen Frau Goette und Herr Brockmann vier Duette von Chr. Sinding — das hymnenartige, an „Deutschland über alles" melodisch erinnernde „Schön ist das Fest des Lebens"; „Grün ist der Jasminstrauch", das der Komponist falsch deklamiert hat, indem er die ersten vier Texteszeilen struktuell ganz eng zusammenfaßt, während sinngemäß hinter der zweiten Zeile ein Einschnitt sein müßte; „Ach, daß ewig hier die Liebe" und „Deine Liebe hat mich beschlichen". Auch die Wiedergabe dieser gelang gut in Zusammengesang und Vortrag. Der von früher hier bereits bekannte junge Pianist Willy Bardas, ein sehr gelehriger Schüler von Arthur Schnabel, begleitete nicht nur die Soli und Duette, sondern spielte auch Beethovens Appassionata Op. 57 F moll — wuchtig, markant, leidenschaftlich stark geprägt, bezw. feinfühlig cantabile, gemütvoll. Tadellose Technik ist selbstverständliche Sache. Das Presto war allerdings mehr prestissimo. Bei Temposteigerungen ragen dann die Akzente, sforzati und dergl. wie hohe, höchsteBergesgipfel hervor, während Dazwischenliegendes bestenfalls nur von dem wahrgenommen, verstanden wird, der jede Note des Werkes kennt. Jedenfalls ist Bardas eine ausgeprägte, temperamentvolle und denkende Künstlerindividualität mit aussichtsvoller Zukunft.

Im Konzert des Goethebundes am 1. Oktober im Stadtmissionshaussaal spielte die einheimische, längst und rühmlich bekannte Frau Sophie Arnheim Beethovens Pathétique Op. 13, Mendelssohns Frühlings- und Spinnerlied und als stürmisch verlangte Zugabe Chopins Minutenwalzer. Sie besitzt eine gesunde Technik und trägt mit vornehmer Beherrschung und sinnvollem Empfinden vor. Mit tempo rubato geht sie, wie angedeutet, haushälterisch um, wo manche andere sich vielleicht etwas mehr den Wogen der Augenblicksstimmung hingeben würden. Der zu gute Hörerplatz, vorn und nahe der schmalen Endseite des Instruments, könnte einen beinahe über die Güte des Anschlags täuschen. Aber, zweifellos, die in der Saalmitte und weiter hinten hatten den klaren Vollgenuß der wie in Marmor gemeißelten, schönen, brillanten Technik. „Einmal etwas Neues" (wenigstens im Konzertsaal) brachten Frl. Hedw. Hulisch (Violine) und Konzertmeister Frohwald Erdtel (zuerst Viola, dann ebenfalls Violine) in den sonst unbegleiteten Mozart-Duos Allegro und Adagio und dann in Bériots Duo concertant — Moderato und Allegretto. Die Mannigfaltigkeit der Strichart, die Phrasierung, Polyphonie, etliche Pizzicati usw. ließen Einförmigkeit nicht aufkommen, hielten vielmehr das Interesse dauernd wach — dank der plastisch- ausdrucksvollen Wiedergabe, bei der sich auch Frl. Hulisch als der Aufgabe voll und sicher gewachsen erwies. Wohl zum ersten Male hier in Königsberg trat Frl. Erna Pfeiffer aus Dresden auf. Mit klangschönem, volltönigem, wohlgeschultem Sopran sang sie aus Lortzings „Waffenschmied" die Arie „Er schläft, wir sind in Angst und Not" („Er ist so gut ... Reichtum allein tut's nicht auf Erden" ... usw.) — als ob ihr die Arie „auf den Leib geschrieben wäre ... so lieblich, warm, harmlos, naiv ...! Kein Wunder, daß sie die Hörer ganz für sich gewann. Zum Schluß sang sie einige Wolf-Lieder mit gutem Vortrag. Die Klavierbegleitung führte Frau Arnheim sehr angemessen aus.

Aus Osnabrück

Von H. Hoffmeister

Unser Musikverein hat seine Konzerttätigkeit im dritten Kriegswinter wieder aufgenommen. Der Krieg griff aber gleich beim ersten Konzert wieder störend ein. Der Vereinsdirigent Karl Hasse, wegen seiner Verdienste um die Pflege und Hebung des hiesigen Musiklebens jüngst zum städtischen Musikdirektor ernannt, hatte seine militärische Ausbildung am hiesigen Orte vollendet und wurde tags vor dem angesetzten ersten Konzerte, in dem er noch mitzuwirken gedachte, telegraphisch ins Feld abberufen, wodurch eine völlige Änderung der gesamten Vortragsfolge notwendig war. Beim Fehlen eines ausreichenden Orchesters und der Herrenstimmen im Chor in dieser Kriegszeit hat der Vereinsvorstand für den kommenden Winter statt größerer Chor- und Orchesterkonzerte 4 Solistenkonzerte und 2 Kammermusikabende (Klingler- Wendling-Quartett) in Aussicht genommen. Für das erste Konzert, das dem Andenken M. Regers gewidmet war, waren neben Hasse die Damen Fischer-Maretzki und Kwast-Hodapp gewonnen. Leider mußten nun infolge Hasses Abberufung die zur Aufführung bestimmten, für 2 Klaviere bearbeiteten Goldberg-Variationen Bachs und Regers Passacaglia und Fuge Op. 96 für 2 Klaviere ausfallen. Frau Kwast-Hodapp bestritt den Klavierpart des Abends ganz allein und bot bei ihrer vollendeten Künstlerschaft viel Glänzendes, aber wohl etwas zuviel Reger-Kultus. Außer den etwas mehr ansprechenden Telemann-Variationen (Op. 134) spielte die Künstlerin auch noch die Variationen und Fuge über ein Thema von Bach (Op. 81), wobei man die souveräne Technik ihres herrlichen Spiels bewundern mußte, wenn auch der Charakter der Regerschen Muse nicht immer das Herz voll befriedigt. Auch die Begleitung von 4 Liedern von Brahms und 5 Liedern von Reger, welche Frau Fischer-Maretzki bot, hatte die Künstlerin in liebenswürdigster Bereitwilligkeit übernommen und führte dieselbe mit Glanz aus. Die Sängerin zeigte ein reiches künstlerisches Können. Wenn aber trotz aller poesieerfüllten Wiedergabe — ihr Pianissimo war entzückend — die Lieder weniger zu Herzen gingen (besonders die Regerschen — als Liederkomponist steht Reger gegen Brahms entschieden zurück —), so lag auch dieses an dem Charakter der Lieder. Beide Künstlerinnen zeigten sich als Größen in ihrem Fach und wurden daher auch gebührend geehrt. Wenn trotz alledem das Konzert nicht überall befriedigte, so lag solches nicht an den Künstlerinnen, sondern an dem Programm, das zu wenig Abwechslung bot und durch den übertriebenen Reger-Kult stark einseitig wirkte, wofür jedoch aus verschiedenen Gründen die gegenwärtige Kriegszeit verantwortlich zu machen ist.

Rundschau

Oper

Wien Es ist keines der geringsten Verdienste des leider von der Volksoper scheidenden, tatkräftigen Direktors Rainer Simons, daß er dem Stammpublikum dieser Vorstadtbühne in trotz der bescheidenen Mittel häufig überraschend gelungenen Aufführungen und zu sehr mäßigen Preisen die Meisterwerke R. Wagners zugänglich zu machen wußte. Zuerst die drei (freilich schon überall populär gewordenen) romantischen Opern: „Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", dann aber auch mit nicht geringerem Glück die doch so viel schwerer zu verstehenden und herauszubringenden Musikdramen „Tristan", „Parsifal", „Meistersinger", welch letztere — als eine wahre Lieblingsoper — am 29. September die mit besonderer Begeisterung aufgenommene 50. Aufführung in der Volksoper feiern konnte.

Und nun hat mit einer nicht minder begeistert aufgenommenen Erstaufführung der „Walküre" — am 7. Oktober — viel-

versprechend sogar die Einbürgerung der erhabenen Nibelungentrilogie begonnen. Ob sich freilich die szenischen Schwierigkeiten im „Rheingold“ (an das man sich begreiflich noch nicht heranwagte!) und in der „Götterdämmerung“ so überwinden lassen werden, als es jetzt in der „Walküre“ tatsächlich gelang, muß die Folge lehren. Mit Recht wurde in den Leistungen der Solisten bei letztgenannter Vorstellung die stilvolle Hervorhebung des bei Wagner so ungemein wichtigen Deklamatorischen hervorgehoben, wobei aber auch der melodisch-musikalischen Linie im Gesanglichen durchaus nicht vergessen ward. Daher denn namentlich der wunderbare erste Akt mit seinem gewaltigen Stimmungscrescendo einen in der Volksoper vielleicht noch nicht gehörten Jubel erregte. Immer von neuem wurden die drei Darsteller: Herr Kubla (ein stimmkräftiger, feuriger Siegmund), Frl. Herz (eine allerdings weniger leidenschaftliche, dafür aber rührend zarte Sieglinde) und Herr Manowarda (ein markiger Hunding) frenetisch gerufen. Mit imponierender Würde beherrschte Herr Fleischer die Riesenrolle des Wotan, und auch Frau Leflers Brünnhilde konnte — wenn man nicht gerade an eine Materna, Mildenburg oder Lehmann dachte — als durchaus dramatisch (nur etwas kühl) wohl befriedigen.

Im Orchester — unter der tüchtigen Leitung des Kapellmeister Grümmer — mußte man sich einige Uminstrumentierung der Bläser gefallen lassen, auch vermißte man bei der schwächeren Besetzung den jauchzenden Geigenklang der „Walküre“-Aufführungen der Hofoper. Aber trotzdem doch überall — auch im zweiten und dritten Akt — unleugbar tiefstgehende Wirkung auf das mit schier atemloser Spannung lauschende Publikum, welches auch ganz zuletzt sich in Beifallssturm gar nicht erschöpfen konnte. Alles in allem — ein Triumph der unsterblichen Kunst R. Wagners gerade dem Volk, der Masse gegenüber, ist gar nicht schöner zu denken. Prof. Dr. Th. H.

Konzerte

Berlin Die Folge seiner dieswinterlichen Konzerte eröffnete der Philharmonische Chor mit Beethovens Missa solemnis, über deren Aufführung im Vergleich zur vorjährigen nur bezüglich der Veränderung in der Besetzung des Soloquartetts zu berichten ist. Es erfuhr eine hervorragende Bereicherung durch Frau Nordewier-Reddingius, die das Ideal eines Oratoriensoprans darstellt. In makelloser Reinheit schwebt ihr Organ über dem Ensemble, und der Ausdruck einer fast kindlichen Frömmigkeit und weltentrückter Glaubensseligkeit befähigt sie zu vollendeter Wirkung. Maria Philippi bot stimmlich auch Gutes, jedoch fehlt ihr die schlichte Einfachheit ihrer Partnerin. Georg Meader ist in der Tongebung freier geworden. I. v. Raatz-Brockmann vervollständigte das Ensemble im besten Sinne. Die chorischen Leistungen standen auf der gewohnten Höhe; dasselbe gilt vom Philharmonischen Orchester mit Herrn Thornberg als Sologeiger.

Der Königl. Hof- und Domchor unter Leitung von Professor H. Rüdel bot die selten gehörten drei Fest- und Gedenksprüche von Brahms Op. 109 für achtstimmigen a cappella-Chor, die gerade in unserer Zeit von nachhaltigster Wirkung und Bedeutung sind; klingen doch die Worte aus der Offenbarung Johannis wie eigens zu unserem Volke gesprochen, und das in der Vertonung des späten Brahms! Es folgte das Deutsche Requiem mit E. Waldmann in der Sopranpartie und Sistermans als Bariton. Die Chöre des Requiems vom Domchor ergeben im Vergleich zu einem gemischten Chor eine erheblich veränderte Wirkung: an Stelle des sinnlichen Klanges der Frauenstimmen tritt der rührende Eindruck des Kinderchors, der für die naive Gläubigkeit einzigartigen Ausdruck findet. Unübertrefflich gelang der sogenannte Wiederruf, in dem der Chor die Worte nachspricht: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“, ferner der Chor, da die Masse in gläubigem Staunen das Wunder wiederholt: „Wir werden nicht alle entschlafen“. Die Gesamtwirkung war eine wahrhaft erbauliche. Befremdend wirkten einige Striche, z. B. der Wegfall der Wiederholung „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“. Den Orchesterpart bestritt das Blüthner-Orchester.

Georg Schumann spielte einer geladenen Zuhörerschaft neue Klavierkompositionen vor. Der Eindruck steigerte sich von einer Ballade G moll, einem besonders im volksliedmäßigen Teile gelungenen epischen Gedicht, dem 24 Stücke durch alle Dur- und Molltonarten programmatischen Charakters folgten, bis zu Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, das die Erfindung und Gestaltungskraft des Komponisten im vorteilhaftesten Lichte erscheinen ließ. K. Schurzmann

Noten am Rande

Über die deutsche Kunst nach dem Kriege äußert sich Cornelius Gurlitt im ersten Heft der neuen Zeitschrift Deutsche Kunstnachrichten u. a. folgendermaßen: Welche Kunst wird bevorzugt sein? Bei Anfang des Krieges gab es viele,



die die Hoffnung aussprachen, in Zukunft werde diese oder jene ihnen unwillkommene Richtung verschwinden. Ein Blick ins Schaffen der Daheimgebliebenen wie jener, die draußen im Felde zum Schaffen Gelegenheit fanden, lehrt uns, daß das ein Irrtum war. Ich habe Gelegenheit gehabt, mit vielen Künstlern zu sprechen; jeder fand im Felde, im Mitfühlen des Kampfes der Nation eine innere Läuterung. Aber diese bestand nicht darin, daß er sich entschloß, ein andrer in seiner Kunst zu werden, sondern daß er an Erfahrungen und innerer Einsicht reicher mit sich darüber klar wurde: ein ehrlicher Künstler kann nur sich selbst geben, ein Mann, der sich tapfer vor dem Feinde hielt, muß sich auch tapfer dem Mißverstehen und der Ablehnung der Menge gegenüber verhalten, wenn er dem landläufigen Geschmack nicht zu Dank arbeiten kann. Denn auch hier gilt's Schlachten zu gewinnen: auch deutsche Kunst entsteht nicht durch das Darstellen patriotischer Geschehnisse und Gedanken, sondern durch die feste und rücksichtslose Art der Wiedergabe eigenen künstlerischen Empfindens. Dem in sich gefestigten Künstler kann kein Mäzen und kein Kritiker helfen, wie ihn keiner innerlich schädigen kann, denn was er schafft, geht aus einer seelischen Notwendigkeit hervor. Deutsch sein heißt eben gegen sich selbst und gegen die Welt wahr sein! Der echte Künstler geht seine eigenen Wege. Er führt die Volksgenossen und endlich die weite Menschenwelt auf diese Wege hin. Sein Geschmack entscheidet, seine Kunstanschauungen tragen die Hoffnung des Sieges in sich. Klug ist der Kunstfreund, der sich vom Künstler besiegen läßt, der sich willig der Führung in künstlerisches Neuland hingibt. Das dürfte dieser Krieg viele gelehrt haben: nicht alte Schulen und mit Ehrendiplomen reichlich ausgestattete Richtungen werden entscheiden, sondern Männer mit starkem Kunstwillen. Der Krieg hat sie hart gemacht, hart und fest! Das deutsche Volk wird das lebhafte Bedürfnis haben, einen künstlerischen Ausdruck der großen Erlebnisse unseres Volkes zu sehen. Diese durch künstlerische Mittel sich klar machen zu lassen, sei es nun auf dem Wege idealistischer oder realistischer, impressionistischer oder expressionistischer Kunst: wenn's nur echte Kunst ist, Ausdruck deutscher Herzen!

Kreuz und Quer

Berlin. Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler in Höhe von 1500 Mk. ist diesmal gleichmäßig geteilt worden und der Studierenden des Konservatoriums der Musik in Köln Violinistin Maria Queling und der ehemaligen Studierenden der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin Violinistin Steffi Koschate zuerkannt worden. Das Staatsstipendium für Komponisten ist auch in diesem Jahre unverliehen geblieben; im Hinblick aber auf die augenblicklichen Zeitumstände hat das Kuratorium den verfügbaren Betrag für Komponisten von 1500 Mk. mit einer weiteren Summe von 200 Mk., zusammen also 1700 Mk., an fünf Komponisten verteilt. Ferner wurden sechs ausübende Tonkünstler und Tonkünstlerinnen mit Zuwendungen in Höhe von 100 Mk. bedacht.

— Prof. Dr. Georg Schumann, der Dirigent der Berliner Singakademie, feierte am 25. Oktober seinen 50. Geburtstag.

Coburg. Die Herzogliche Hofkapelle brachte in Gemeinschaft mit der Meininger Hofkapelle Richard Strauß' Alpensinfonie zur zweiten Aufführung. Dirigent war Hofkapellmeister Alfred Lorenz.

Hamburg. Der bekannte Dirigent der Leipziger Philharmonischen Konzerte Prof. Hans Winderstein, der diesen Winter in Hamburg weilt, wird am 29. Oktober sein 60. Lebensjahr vollenden.

Leipzig. Von Spittas monumentaler Bachbiographie werden Breitkopf & Härtel demnächst eine neue Ausgabe bringen.

— Der König von Sachsen hat dem Verlagsbuchhändler Reinhold Schubert, Inhaber der Konzertdirektion Reinhold Schubert in Leipzig, das Kriegsverdienstkreuz verliehen.

Magdeburg. Otto Taubmanns Kantate „Kampf und Friede" gelangt im Bußtagskonzert am 22. November zur Aufführung.

Mannheim. Ein Institut für höheres Klavierspiel und Seminar zur Ausbildung von Klavierlehrern und -lehrerinnen gründete in Mannheim Direktor Friedrich Häckel, staatlich geprüfter Lehrer für Klavier- und Orgelspiel, Kontrapunkt und Kompositionslehre. Häckel hat seine Studien 1893—1900 an der Kgl. Akademie in München unter Rheinberger und Thuille gemacht und sich der Absolutorialprüfung unterzogen. 1900—1904 war er Lehrer für Klavier, Orgel und Kontrapunkt am Konservatorium in Königsberg i. Pr., 1904—1916 erster Lehrer in den gleichen Fächern an der Hochschule in Mannheim. Mit der Gründung des Häckelschen Seminars ist eine nach den Bestimmungen des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes vollgültige Ausbildungsanstalt für Klavierlehrer in Mannheim geschaffen.

Stuttgart. Der Direktor des Königl. Konservatoriums der Musik und hervorragende Pianist Prof. Max v. Pauer vollendet am 31. Oktober sein 50. Lebensjahr.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 44

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung:
Universitätsmusikdirektor
Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag:
Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger
Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 2. Nov. 1916

Zu beziehen
durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen:
Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Schuberts Impromptus und Moments musicals[1])

Von **Paul Dietzsch**
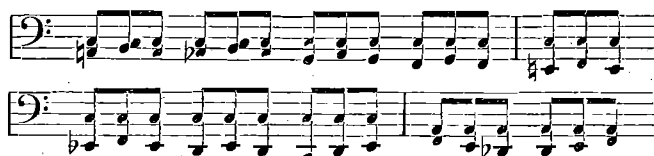
I. Die Impromptus

Der lyrischste aller Lyriker, der unermüdlichste, ausdauerndste, langatmigste aller Schwärmer: als er „durch Nacht und Wind" und Geistergrausen auf den Schauplatz sprengte, wer hätte gedacht, daß ihn die leichtbeschwingte „Taubenpost" so bald entführen werde!

Anscheinend ist in Schuberts Musizieren nie, wie bei Beethoven oder Wagner, eine Generalpause eingetreten. Ununterbrochen strömte sein Melodienleben, bis der Tod über den letzten Ton seiner Lebensmelodie die große Fermate setzte. Aber so riesenhaft die Arbeitsleistung des Künstlers, so hat sie doch bei der Kürze seiner Lebenszeit den Reichtum seines Talents nicht entfernt erschöpft. Sein Schaffensbild blieb unvollendet wie seine schönste Sinfonie.

Schubert hat nicht wie Beethoven Gedankenberge aufgetürmt, die gewöhnliche Sterbliche nur mit den Augen zu besteigen wagen. Er hat nicht Gefühlsabgründe aufgerissen, in die Alltagswesen hinabzutauchen schaudern. Aber er ist der musikalischste aller Musiker; das Herz der Musik, von dem alles Leben ausgeht, die Melodie, pocht bei ihm mit wärmstem, vollstem, reichstem Schlage. Einmal hatte ich mich lange mit dem „Ring" beschäftigt; mein Geist war in die urweltlichen Schauer der Erdaszene tief hinabgetaucht. Plötzlich drangen durchs offene Fenster die Töne eines Grammophons: Schuberts „Am Meer". Da empfand ich in tiefster Seele, wie doch die Melodie aller Musik Anfang und Ende sei. Mir war, als rauschte in diesen Tönen der Urquell der Musik! Hundert Erdaszenen wiegen zu leicht gegen Schuberts Melodie! Auch von Wagner werden die geschlossenen Melodiesätze am längsten leben; diese Überzeugung befestigt sich in mir, so oft die Winterstürme seiner Orchesterpolyphonie dem Wonnemond seiner Melodie weichen.

Zu unserm Thema! Schuberts liebliche Tongestalten würden häufig an Eindrucksfähigkeit noch gewinnen, wenn sie straffer geschnürt wären. Auch das erste der Vier Impromptus Op. 90 (C moll) quillt etwas zu sehr in die Breite, was durch eine seltene rhythmische Ausdauer noch fühlbarer wird. Diese langen Reihen unermüdlich pochender Triolen haben Chopin vielleicht vorgeschwebt, als er den Mittelsatz seines Des dur-Präludiums schuf. Eine besondere Würze dieses Satzes sind die originellen Baßtonschritte
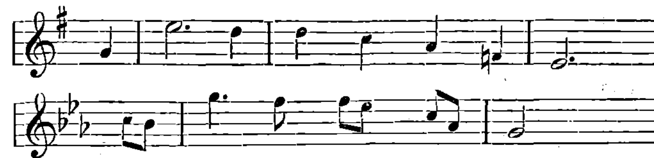


u. s. f.
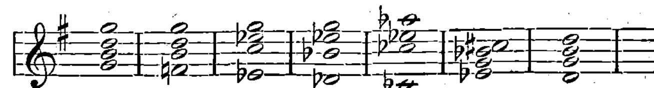
eine Eigentümlichkeit Schuberts, der wir auch in der dritten Variation des B dur-Impromptu, Op. 142, besonders häufig in seinen Liedern begegnen. Echt schubertischpoetisch ist der Schluß, ein leises Verrieseln und Vergehen der erst so hochgeschwellten Tonwogen. Der einleitende *ff*-Schlag erklingt hier ppp zweimal in tieferer, zweimal in höherer Tonlage.

Welch lustiger Wirbelwind von Tönen wird im zweiten Stücke (Es dur) losgelassen! So flattern und fliegen die Hoffnungen eines Menschen, der zum ersten Male hinauszieht in die reiche, bunte Welt! Freilich, sie hält nicht, was sie verspricht, und der Mittelsatz scheint die Stürme zu schildern, die das Innere des mit dem Leben Ringenden erschüttern. Daß dieser Mittelsatz aus H moll in ein Stück aus Es dur hineingestellt ist, beweist, welche Dehnbarkeit Schuberts harmonisches Gewissen schon besaß. Das Wiedererscheinen des H moll-Satzes am Schlusse gesellt dieses Stück den formvollsten und einheitlichsten Schuberts.

Weit weniger können wir uns für die wasserblauäugige und schmachtlockige Sentimentalität des dritten Impromptu (G dur) erwärmen. Aber bescheideneren Leuten, die auch aus etwas angewelkten Blumen noch Honig zu saugen wissen, sei es dennoch empfohlen. Einmal geht Schubert ein paar Schritte mit dem von ihm geringgeschätzten Weber zusammen:
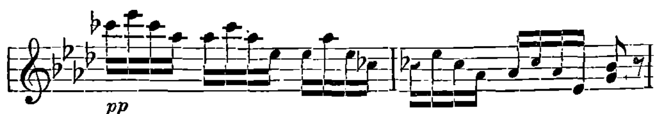


Die Akkordfolge



[1]) „Musicals" ist Sprachgebrauch; grammatisch richtig ist „musicaux".

wird nicht zukunftsscheuen Zeitgenossen Schuberts viel Vergnügen gemacht haben. Inzwischen ist uns das Reich der Harmonie zum Reich der unbegrenzten Möglichkeiten geworden, wo dergleichen zu den alltäglichsten Erscheinungen gehört.

Das vierte Stück (As dur) mit den gleich Schmetterlingen gaukelnden Figuren
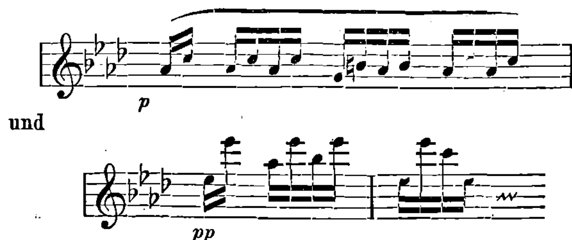


gleicht im Hauptteil einem Gang über blühende Frühlingswiesen, dem sich ein Gang durch dunkle Waldeshallen anschließt. Man glaubt es beim Anhören dieses wehmütig trüben Mittelsatzes, daß Schubert zu Chopins bevorzugten Lieblingen gehörte. Vorübergehend erscheint die Melodie in Dur getaucht, als ob ein schmaler Sonnenstreifen sich durch das Laubdach schlänge, worauf das Dunkel noch bedrückender wird — „es ist schon spät, es wird schon kalt, kommst nimmermehr aus diesem Wald?" — Da lichten sich die Bäume, ein schlängelnder Pfad führt zum Waldsaum — und vor uns liegen wieder die blühenden Wiesen.

So wenig Schubert speziell Klaviertechniker war, so hat er doch durch das überall hervortretende Streben nach Klaviervollklang die Entwicklung des Klaviersatzes wesentlich gefördert. Auch jener Mittelsatz gibt rühmliches Zeugnis davon. Freilich klingt er noch besser, wenn man die Melodie in der tieferen Oktave verdoppelt, mag auch das Legato der melodischen Linie etwas darunter leiden. Warum sollte man sich diese kleine Freiheit nicht nehmen? Wir wissen, daß Schubert von den Verlegern immer wieder um technische und intellektuelle Vereinfachung seiner Schreibweise ersucht wurde, und daß er sich z. B. die Transposition des dritten Impromptu aus Ges dur nach G dur gefallen lassen mußte. So hat er, dem der Genietrotz eines Beethoven fremd war, wohl oft die wirkungsvollste Darstellung seiner Ideen der Rücksicht auf bequeme Dilettantenhände geopfert.

Im ersten der Vier Impromptus, Op. 142 (F moll) ist der Glanzpunkt jener wunderbare Wechselgesang, den der Komponist mit appassionato bezeichnet, was bei seiner sonstigen Sparsamkeit mit Vortragsbezeichnungen besondere Beachtung verdient. Dunkel rauscht der Strom zwischen seinen Ufern dahin und leidenschaftliche Sehnsuchtsrufe, heiße Liebesseufzer erklingen hüben und drüben, ach!
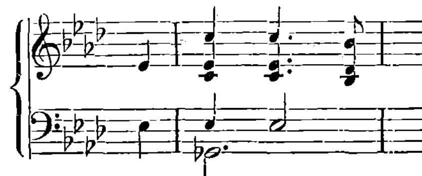
Sie können beisammen nicht kommen,
Das Wasser ist viel zu tief.

Man beachte auch



Dieses säuselnde, flüsternde, rieselnde Figurenwerk ist eine Eigentümlichkeit Schuberts. Wer je dem Lispeln der Grashalme, dem Raunen der Baumwipfel, dem melancholischen Geplätscher eines Waldbachs, dem munteren Geschwätz einer Wiesenquelle gelauscht hat, der wird die Elemente bei Schubert musizieren hören, auch wenn er nicht weiß, welch inniger Naturschwärmer der Komponist gewesen. Seine Tonbilder zaubern uns ähnliche Naturbilder vor, wie umgekehrt seine Phantasie durch Naturbilder angeregt wurde. Vielleicht verdankt er das Adagio des C dur-Quintetts mit seiner still einherziehenden Kantilene und darüber gaukelnden Geigenfigur einer auf ruhig strömender Flut hintanzenden Libelle.

Auf den Lippen bedeutender Menschen gewinnen selbst alltägliche Worte eigenen Reiz. „Es ist ein Unterschied, ob Beethoven oder ob Herz chromatische Tonleitern schreibt" (Schumann). Und es ist auch ein Unterschied, ob Schubert oder irgendein Männerchor-Lyriker Quartsextakkorde schreibt. In Nr. 2 (As dur) ist der Eintritt des Akkordes von eigentümlicher Wirkung:
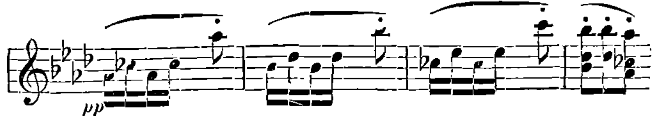


Das Trio ist wieder voll holden Gelispels, obwohl der zweite Teil in einen unerwarteten Kraftausbruch übergeht, wie im Leben oft die zarten Mädchenstimmen sich unversehens in wildes Xanthippengekreisch verwandeln.

Über das dritte Impromptu (B dur) hat Schumann sehr hart geurteilt. Er durfte das; denn vielleicht spukten in seiner Seele schon Vorklänge seines Variationen-Andante für zwei Klaviere, das sich zu dem Schubertschen Opus allerdings verhält wie zwei Klaviere zu einem. Im Charakter ähneln sich beide Kompositionen; melodische Lieblichkeit ist darin vorherrschend, und die Unterschiede sind dieselben wie in der Individualität der Komponisten. Obwohl in derselben Tonart geschrieben, wirken sie nicht so, weil die dunklere Färbung und der leidenschaftlichere Ausdruck der Schumannschen Tonsprache alles gleichsam nach tieferen Regionen der Seele transponiert. Sie spricht mit Altstimme, wo Schubert mit Soprantönen redet — ich sage wohlbedacht nicht Bariton und Tenor, weil beide Werke tief in die feminine Sphäre tauchen.

Dem Schumannschen Urteil zum Trotz hat dieses Impromptu eine Popularität erlangt wie kaum ein anderes; auch gehört es zu den, ach! so wenigen Schubertschen Klavierstücken, denen man hin und wieder im Konzertsaal begegnet. Die große Lieblichkeit des Themas würde allein genügen, die nachfolgenden Variationen sicherzustellen. Von diesen ist aber auch die erste ein sehr feines Tongewebe, dem zartgrünen Blattwerk auf blauem Himmelsgrunde vergleichbar. Noch bedeutender ist die 3. Variation, die den für Schubert so charakteristischen düstern Balladenton anschlägt. Auch das gleich den Wasserstrahlen eines Springbrunnens auf und ab regnende Passagenwerk der letzten Variation wird man gern gelten lassen. Rührend stimmungsvoll ist der Schluß des Ganzen: ein wehmütiges Hinübergrüßen nach dem Anfang, wie man sich am Abend des Lebens gern an den Morgen erinnert.

Das vierte Impromptu (F moll) gehört zu Schuberts frischesten und feurigsten Tonsätzen, ja man möchte es fast mehr weberisch als schubertisch finden; auch geht es in der Aufbietung klaviertechnischer Mittel über seine

durchschnittliche Potenz hinaus. Die lustige Trällerweise des Anfangs ist Schubert vielleicht im schönen Ungarlande zugeflogen. Im Mittelsatz geistert es con delicatezza:



Hätte Henselt oder Heller oder Kirchner diesen Einfall gehabt, sie würden ihn unfehlbar „Schmetterling“ oder „Elfe“ oder „Sylphe“ betitelt und zierlich eingerahmt haben. Schubert läßt so etwas als Episode aufblitzen und verschwinden. Im übrigen dürfte der Mittelsatz einem modernen Gaumen stellenweise etwas tonleiterholzig schmecken. Die abschließende Stretta geht in die F moll-Tonleiter aus, die *fff* in rasendem Lauf die Klaviatur von oben bis unten durchmißt, als ob's vom Himmel zur Hölle ginge.

Aus dem Leipziger Musikleben

Die Geschwister Gisela und Palma v. Paszthory gaben im Feurichsaale gemeinsam ein Konzert. Erstere stellte sich als Klavier-, letztere als Violinkünstlerin vor. Beide können etwas, Palma technisch mehr als ihre ältere Schwester. In einigen Sätzen aus M. Regers A moll-Suite zeigte sie viel Geläufigkeit, Reinheit und Wärme des Tones, in Seb. Bachs großer Chaconne Sicherheit im mehrstimmigen Spiel, überdies Geschmack und musikalischen Sinn. Gisela war in der Suite eine vortreffliche Assistentin am Flügel. Das Zusammenspiel der Geschwister — wohl der Erwerb eines jahrelangen musikalischen Zusammenarbeitens — war tadellos. Im Solospiel ließ die Pianistin hier und da Klarheit im Gestalten und techniches Ebenmaß vermissen, ein Mangel, der besonders in Bachs D moll-Toccata (die auf dem Programm kurzweg als Präludium bezeichnet war) hervortrat. —

Lieselott und Conrad Berner boten einen sogen. Rokokoabend mit Musik im Kostüm des 18. Jahrhunderts. Die Musik der alten Herren Reichardt, Martini, Himmel, Keiser, J. P. Schulz usw. interessierte sehr. Insbesondere erzielte Conrad Berner, ein erlesener Künstler auf der Violine wie auf der schwer zu spielenden vielsaitigen Viola d'amour, die leider so gut wie verschwunden ist, ehedem aber sehr beliebt war, ausgezeichnete Wirkungen. Lieselott Berner zupft mit kundiger Hand die Laute und singt dazu alte liebe Lieder mit kleiner, doch angenehm klingender Stimme. Wenn die gewünschte Wirkung dieser oft fein pointierten Liedlein aus Großvaters Zeit nicht immer eintrat, so lag das an dem Mangel jener überzeugenden Charakterisierungskunst, wie sie z B. Kothe in reichem Maße besitzt. —

Cläre Dux sang in der geräumigen Alberthalle. Lieber hätten wir sie im Kaufhaus gehört, wo sie sich wahrscheinlich des seltenen Anblicks eines vollbesetzten Saales zu erfreuen gehabt hätte. Sie gehört zu jenen Sängerinnen, die im Augenblick die Hörer gefangen nehmen. Schon durch ihre Bewegungen, ihr Lächeln, ihr Grüßen — alles von liebenswürdiger Anmut und Noblesse —, mehr noch durch ihren Gesang, aus welchem eine durchaus musikalische Natur spricht. Nirgends ein unschönes Übertreiben, Schleppen oder Tremolieren, nirgends eitle Effekthascherei, und doch überall der gewünschte Effekt. So singt die Künstlerin mit ihrer vollen, sinnlich blendenden, namentlich in der Höhe ausgiebigen Stimme mit gleicher Kunst der Auffassung, der Darstellung, der Aussprache Schuberts schlichte, gemütswarme Weisen, Schmalstichs aufgeputzte Melodien, Mozarts feinen Zierat und Verdis Geschmeide. Max Wünsche war der mit Beifall überschütteten Künstlerin immer ein vortrefflicher Begleiter. Der Besuch war gut und resultierte, wie es schien, ausnahmsweise mal aus dem Bedürfnis nach dem Wahren und Schönen.

In privatem Kreise begegneten wir einem jungen Komponisten namens Hermann Ambrosius, einem höchst achtbaren Talent, dessen bescheidenes Wesen den gewinnendsten Eindruck machte. Nun wäre es gewiß ein liebenswürdiger Fehler der Kritik, aus den Kompositionen eines Neunzehnjährigen jetzt schon etwas Großes zu machen; aber es steckt so viel sicheres Können, ein so gesunder Kern und so viel Sinn für klare und übersichtliche Form in den Produkten dieses jungen, mit Begeisterung und einem wahren Bienenfleiße selbst in den wenigen freien Stunden des schweren Dienstes an der Front arbeitenden Komponisten, daß man von seiner Zukunft ganz gewiß Bedeutendes erwarten darf. Ambrosius schöpft an reiner Quelle, und das ist gut so. Von jedem jungen Komponisten eine absolut neue Richtung zu verlangen, wäre ein arger, törichter Irrtum; dazu sind nur wenige Genies berufen; sie brechen einen neuen Weg durchs Dickicht. Den nachkommenden Talenten ist es vorbehalten, diesen Weg zu erweitern, ihn glatt und fahrbar zu machen. Hermann Ambrosius, dessen letztes, wirklich ernst zu nehmendes Werk, eine Violinsonate, draußen unter dem Donner der Kanonen entstand und in der Heimat durch unsern ausgezeichneten liebenswürdigen Gewandhauskonzertmeister Hugo Hamann und die vortreffliche Teichmüller-Schülerin Elisabeth Knauth aus der Taufe gehoben wurde, besitzt eine echt musikalische, urgesunde Schöpfungskraft, die ihre Wurzeln zu Bach, Beethoven, Brahms streckt. In unserer Zeit falschen Genies begrüßen wir solche frische Talente, die sich vor allem Unwahren und Häßlichen, vor jeder Roheit und Affektion scheuen — mit einem Worte: die wirkliche Musik schreiben. Die Taufpaten Hamann — Knauth hatten sich mit großer Hingebung und Liebe der Komposition angenommen, spielten sie mit hohem künstlerischen Ernst und ebenso tiefem künstlerischen Erfassen. E. M.

Das dritte Gewandhauskonzert war Franz Liszt gewidmet. Auf dem sehr lang geratenen Programme standen drei der schönsten und bedeutendsten Werke aus der Weimarer Zeit (fünfziger Jahre): das sinfonische Stimmungsbild Orpheus, das zweite Klavierkonzert (nicht so volkstümlich wie das in Es dur, aber pianistisch mindestens ebenso dankbar und künstlerisch noch bedeutender) und die gewaltige Faust-Sinfonie. Man ließ sich die übermäßige Länge des Konzertes gefallen, da diese Auswahl ein klares Bild von der Größe Liszts als Orchesterkomponisten vermittelte. Um die erwähnte pianistische Dankbarkeit und künstlerische Bedeutung des A dur-Konzertes erkennen zu lassen, bedarf es allerdings eines derartigen Meisters am Flügel, wie er an diesem Abend zur Verfügung stand. Wir gestehen, daß sie uns erst durch Prof. Josef Pembaurs Vortrag erschlossen worden ist. Seine eminente Technik ist bei diesem unglaublich schwierigen (das Es dur auch in dieser Hinsicht weit übertrumpfenden) Werkes selbstverständliche Voraussetzung. Schwerer wiegt in solchem Falle die geistige Disziplin, die hier Allerschwierigstes zu bewältigen hat, und die freie dichterisch phantastische Gestaltung, die den Vortrag als Improvisation erscheinen läßt. Der zu den allerbesten der Gegenwart zählende Künstler wurde nach Gebühr stürmisch gefeiert. Der restlos glückliche Eindruck seiner glänzenden Leistung wäre aber nicht möglich gewesen ohne die Mitwirkung Nikischs und des Gewandhausorchesters als gleichberechtigter Faktoren. In welch kongenialer Weise Nikisch die Faust-Sinfonie nachdichtet, ist an dieser Stelle schon öfter geschildert worden. Aber mit jeder neuen Aufführung meint man eine noch tiefere Vergeistigung feststellen zu müssen.

Im Kaufhause gab Robert Kothe einen Liederabend zur Laute mit dem gewohnten Erfolge. Es wäre verfehlt, ihn, wie auch Scholander, als Sänger einzuschätzen. Sein Wert liegt

auf anderem Gebiete und ist deshalb nicht geringer. Seine Verdienste ums Volkslied sind allgemein anerkannt.

Das Königl. Konservatorium veranstaltete eine Gedächtnisaufführung für den im Mai verstorbenen Komponisten Max Reger, der etwa neun Jahre hindurch Lehrer der Anstalt gewesen ist. Beteiligt an den Vorträgen waren ausschließlich Lehrer des Konservatoriums: Prof. Straube (Sonate für Orgel), Prof. Dr. Schering (Ansprache), Frau Kammersängerin Senius-Erler (Lieder), Prof. J. Klengel (Violoncellosuite), die Herren Weinreich und Wünsche (Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven). ♯

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader

Augenblicklich, im letzten Oktoberdrittel, scheinen sich alle Sangesleute zu einer gemeinsamen Konzertoffensive verbunden zu haben, denn die Fülle der Liederabende bekannter und unbekannter Gesangsgrößen war in dieser Zeit geradezu grotesk. Große Ausbeute haben aber die Beteiligten nicht gemacht, und selbst wirkliche Größen konnten nur spärliche und kurz gefaßte Kritiken sammeln. Eines war immerhin erfreulich: die Programme hatten wieder eine aufsteigende Tendenz, verrieten abermals Neigung zur Aufgabe der Einseitigkeit. Man fand von Schubert, Brahms, Wolf und anderen Favoritkomponisten seltener gesungene Lieder, dann aber auch bisher vernachlässigte ältere und gegenwärtige Tondichter mehr als sonst, doch immer noch nicht so berücksichtigt, wie es zu wünschen wäre. So kehrte z. B. Mendelssohn wieder, und Rob. Schumann wurde ein ganzer „Lieder- und Duettabend" gewidmet. Birgit Engell und Ludwig Heß gaben ihn, obwohl deren Stimmen ungefähr so zueinander passen wie Schokolade und Hering. Die eigentliche Sensation war ein neuer junger Tenorist, Tino Pattieri von der Dresdener Hofoper. Er wurde ängstlich als Dalmatiner ausgerufen, obwohl ihm das Berliner Publikum, das auch Russen vorurteilsfrei akzeptiert, kaum verargt hätte, wenn er sich als Angehöriger jenes treulosen Landes entpuppt hätte, „wo die Zitronen blühn". Der jugendliche Sänger war anfangs noch befangen, sang sich dann aber so frei, daß eben sein Erfolg sensationell wurde. Er ist ein Stern ersten Ranges, seine prachtvolle Stimme in allen Lagen schön und wohlgebildet, sein Vortrag in der italienischen Opernarie faszinierend. Gut, daß er diese Stücke in der Originalsprache sang, denn abgesehen davon, daß sie ihm am besten entgegenkommt, will man das wenigstens im Konzertsaale originaliter kennen lernen, was man auf der Bühne doch nur im trüben Lichte fragwürdiger Übersetzungen gewahren kann. Das Philharmonische Orchester steuerte Ouvertüren von Mozart und Weber sowie Smetanas sinfonische Dichtung Vysegrad bei. Kapellmeister Hildebrand sollte da doch endlich mal den Blechbläsern seine Aufmerksamkeit zuwenden, die durch ihr ungezügeltes Draufgehen alles zerstörten und in der Verdischen Arie „Holde Aida" auch den Gesang nahezu unhörbar machten. Diesen Übelstand haben wir bereits seit längerer Zeit beobachtet. Er schmälert sonst das Verdienst der berühmten Kapelle nicht. In einem ihrer Sonntagskonzerte, wo man gern ab und zu hingeht, um ältere, sonst nicht gespielte Werke zu hören, erlebte ich eine ausgezeichnete Aufführung der Ouvertüre zu Adams Oper „Si j'était roi", wo die wundervolle Instrumentation, eine Spezialität des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau", zur prächtigsten Geltung kam. Dieses lebensfrische Stück einmal so vollendet gespielt zu hören, war ein unvergeßlicher Genuß. Adam schrieb es 1852, 16 Jahre nach seiner populären Hauptoper, es ist also jetzt 64 Jahre alt. Wer weiß, ob die Werke unserer gegenwärtigen „Genies" so lange nach ihrer Entstehung noch Bewunderung finden?

Das erste Konzert der Königl. Kapelle war belanglos. Bekannte Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber! In einem Klavierkonzerte Mozarts enttäuschte Georg Schumann, weil man wenigstens von ihm, dem einstigen Schüler des Leipziger Konservatoriums unter Carl Reinecke, eine stilgerechte Reproduktion erwartet hatte. Er scheint aber die wertvolle aufklärende Schrift seines großen Lehrers ebenfalls nicht zu kennen, jedenfalls durch dessen persönliches Beispiel nichts profitiert zu haben. Daß er eigene Kadenzen in das Konzert brachte, wetzte die Scharte nicht aus. Als eine Art Antipode war dann in Wolffs zweitem Philharmonischen Konzerte der in Berlin so beliebte und deshab kritiklos bewunderte Eugen d'Albert zu hören. Er ließ sein einsätziges Edur-Konzert hören und tobte sich dann in Liszts Totentanze aus. Das wichtigste war an jenem Abend Bruckners achte Sinfonie in Cmoll. Nikisch brachte sie sehr schön, poetisch, geistreich usw. heraus, aber die Offenbarung von Bruckners Geiste, die uns einst der Wiener Dirigent Löwe, der Hauptschüler des verewigten Tondichters, zuteil werden ließ, stand denn doch auf einem ganz anderen Niveau. Schade, daß der Krieg da keine Erneuerung zuläßt, aber an der österreichisch-deutschen Grenze geht's ja wie zwischen Feindesland her. Mußte doch eine berühmte deutsche Sängerin drei Wochen in Bodenbach sitzen bleiben, ohne vor- oder rückwärts zu dürfen! Fürwahr, „große, herrliche Zeiten", deren wir uns erfreuen!

Mit eigenen Konzerten hatten die Violoncellisten Hekking und Földesy starke Erfolge. In beider Programm befand sich das Dvoraksche Konzert in Hmoll, das einmal vom Philharmonischen und das andere Mal vom Blüthnerschen Orchester begleitet wurde. Und damit das verifiziert würde, was ich einst über die Triplizität der Ereignisse im Berliner Musikleben scherzte, spielte dasselbe Werk auch noch unmittelbar darauf der Philharmoniker Castro. Somit waren hier interessante Vergleiche möglich, die aber doch zugunsten Hekkings ausfielen. Im Lessingmuseum ließ das Streichquartett der Frau Steiner-Rothstein ebenfalls ein Dvoraksches Werk hören und so auch das von Dora v. Möllendorf. Dagegen begann das von Karl Klingler mit Regers Op. 121 (Fismoll) und schloß mit Beethovens Op. 130 (Bdur), wozwischen man dann auf Haydns sonniger Wiese ausruhen konnte. Für Regers ungefügen und ideenarmen Bau vermochte sich das Publikum nicht zu erwärmen, trotzdem die Ausführenden alles dafür einsetzten. Dagegen entfachte die ausgezeichnete Wiedergabe des Beethovenschen, doch wahrlich auch nicht leicht verständlichen Werkes helle Begeisterung. So ist nunmehr auch auf diesem Gebiete alles in vollem Betriebe.

Letzteres gilt auch vom Oratorien- und Kirchenfache. Hier gab Rüdel mit seinem Domchore das Requiem von Brahms und Ochs mit seinem Philharmonischen Beethovens Hohe Messe. Das sind nun aber beides alte Leistungen, über die ich nicht auch die alten Phrasen wiederholen möchte. Eher behalte ich mir einiges Nähere vor, wenn Ochs das angekündigte Requiem von Berlioz herausgebracht haben wird, denn zu Berlioz stehe ich in einem ganz besonderen Verhältnisse, wie das Nr. 5043 der Reclamschen Universalbibliothek beweist.

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch — Mitte Oktober

Ein Conrad Ansorge-, Heinz Tiessen-Abend führte uns in den nicht großen, aber lauschigen, stimmungsvollen Saal des Tragheimer Gemeindehauses. Die beiden Genannten traten als Komponisten vor ein höflicheres als kritisches Publikum, wie der reichliche, wohl mehr den interpretierenden Damen geltende Beifall bewies. Ansorge kennen

wir rühmlichst schon längst als Pianisten. Erst vor wenigen Wochen gab er mit seinem neuen Kollegen (als Meisterkursusleiter in Kühns Königsberger Konservatorium), Kammersänger Heß, ein Konzert. Was immer Gutes sich von ihm, auch als Komponisten sagen läßt — ob er auch in dieser Beziehung seinem Lehrmeister Liszt ähnelt —, er reiht die an sich trefflichen Bilder, Episoden, Produkte thematischer Arbeit, schöner phantasie- und abwechslungsreicher Variierkunst kaleidoskopisch, lose aneinander, er vertieft sich so in die Kleinkunst, daß ihm der große Zug der Einheitlichkeit verloren geht. In diesem Stile könnte er getrost noch einen Kilometer weitermachen — es fehlt inhaltlich dasjenige, was dem betreffenden Opus wenigstens in seinen Einzelteilen den Charakter hauptideeller Zusammen- und Abgeschlossenheit innerhalb der üblichen Struktur aufprägt. Zum Vortrag kamen für Klavier Aus den Traumbildern Op. 8 Nr. 1 Esmoll, leidenschaftlich bewegt; Sonate Op. 23 Adur 1, in zarter Bewegung, 2, Andante, dessen Schluß-glissando das einzige Auffallende war, und 3, Allegretto mit schrecklich „modernen“, undefinierbaren Dissonanzen. Und nun sechs Lieder. Detlev v. Liliencrons „Acherontisches Frösteln“ mit seiner herbstlichen „beängstigenden Leere in den Wäldern“, den „kahlen Ästen“, dem „die Fähre schläfrig treibenden Fluß“ und dem „kalten Schweigen“ ergab sich auch aus Ansorges Vertonung, den überraschenden, erfrischenden Schlußakkord ausgenommen. Das mysteriöse „Dann“ (Rich. Dehmel) schilderte tonmalerisch das textliche Tropfen des Regens durch die Gosse u. a. „Er“, der Ersehnte kam, bei Nacht, klopfte laut an; „leise, schwach tönt's im Urgehäuse nach; dann tritt Totenstille ein“. Was in dieser geschehen, ob „er“ überhaupt hineingekommen, darüber schweigt der Dichter — der Komponist wird es auch kaum wissen, der Hörer erst recht nicht — es sei denn, er denkt sich das beste, ein stilles „Glück im Winkel“. Und so etwas soll man vertonen? Noch origineller gebärdet sich der Textdichter Stefan George von „Meine weißen Ara“. In den neun Zeilen orientalert es nicht nur ganz gewaltig, sondern es sind darin auch sämtliche Hauptwörter — ara kronen, gitter, ringen, ruf, sang, schwingen, dattelbäumen — klein geschrieben, die Zeilenanfangsbuchstaben groß. Nach welchem Grundsatz? Wozu? Um denen zu imponieren, die nicht „alle“ werden? Paßt aber vortrefflich zur neumodischen Harmonik. Meschugge ist Trumpf. Und nun drei „Erntelieder“ (Franz Evers): „Und wieder ein Gang durch die Heide“ (die Fermate auf „au“ in „verzaubern“ klingt doch sehr au!), „Sieh, wie hell der Himmel quillt“ — großzügig in Struktur, Deklamation, „Du träumst so süß im Sommerwind“. Fast durchweg schließen die Lieder schwebend mit Terz oder Quint. Entspricht der nebelhaften Neuzeit-„Harmonie“. Auch ihm, Ansorge, hat diese es angetan. Aber doch etwa $^2/_3$ bis $^5/_6$ ist er immer noch tonal. Heinz Tiessen ist so gut wie ganz und gar intonal, „modern“. Die drei Sätze seiner ostpreußischen, Klavier-„Natur-Trilogie“ Op. 18 heißen: 1. „Einsamkeit (Auf dem Gipfel der toten Düne)“, den die Vertreter der neuen Richtung glücklich erklommen — ein Seitenstück zu Liliencrons (nicht Ansorges) „Acherontischem Frösteln“ (siehe oben); 2. „Am Kurischen Haff“ — ausgerechnet gerade da! Einige wenige Lichtblicke, wenigstens in der „Melodie“ — in der „Harmonie“ hier und überall Tohuwabohu. 3. „Nacht am Meere“ — rollt und grollt tief, presto — sinnvoll? Folgen sechs Lieder. Stets dieselbe Nebellandschaft — die abwechselnde Deklamation mit all ihrem „Empfinden“ — gedankenvollen Pausen, ritardandi, crescendi usw. ist ja doch nur Täuschung. Zum Höhepunkt einer solchen kam es in „Frühlingslied“ und „Die Amsel“: Einigermaßen Melodie in lieblicher, fescher, frischer, neckischer Deklamation — die begleitende (der Komponist selbst am Klavier) „harmonische“ Grundlage und Deutung ein unlösbarer Knäuel von Kakophonien — piano und staccato gespielt — vernehmbar und verständlich (als solchen) nur für die wenigen Kunstverständigen — die andern, leicht hinter das Licht zu Führenden werden arg getäuscht, applaudieren den „Reißer“ mit seinen etlichen hohen Bravourtönen — jedenfalls, wenigstens sonst durchweg, aus Höflichkeit — gehören sie doch zumeist der „Gesellschaft“ an — oder ihr Beifall gilt den beiden Damen — der Pianistin und der Sängerin, Frl. Else Grams und Frau Maria Schultz-Birch (Mezzosopran). Ansorge ist der „Werdende“; denn seine Entwicklung zur kompositorischen Einheitlichkeit und zum Vergessen der noch maßvollen Intonalität ist zu erhoffen. Tiessen ist der „Gewordene“: denn er hat den „Gipfel“ („der toten Düne“) „harmonischer Undefinierbarkeit“, unendlichen, fortwährenden Modulierens erklommen — ein Mehr dieser Unsauberkeit ist unmöglich. Ich rufe ihm das Motto seiner Sinfonie zu: „Stirb und Werde“. Stirb der Moderne und werde ein gut Teil altmodisch. Es ist schade, daß Künstler, die den Apparat, auch den orchestralen, in der Gewalt haben, beherrschen, ihre Gaben und Fähigkeiten so mißbrauchen.

Der Königsberger Lazarettchor (Dirigent Johannes Lößmann) gab seine 100. Veranstaltung als einen „Kriegskunst-Abend“ nicht in einem Lazarett, sondern im Saale des Artushofes öffentlich, gegen Eintrittsgeld zur Beschaffung von Noten und zur Unterstützung der Hinterbliebenen von Unteroffizieren und Mannschaften des 1. Armeekorps. Nächst den sehr vielen zahlenden Besuchern gab es auch mit Freikarten „geladene“ Verwundete, genesende Feldgraue. So eine Art Riesenprogramm sorgte dafür, daß man erst um 12 Uhr zu Bett kam. Über die Leistungen des Chors habe ich mich bereits in Nr. 37 dieser Zeitschrift ausführlich geäußert. Es wurde diesmal hauptsächlich dasselbe gesungen wie damals. Worauf es mir vor allem ankam, war, nochmals die Neuheit: die Kantate „Bekenntnis“, Dichtung und Komposition von V. Hülsen für gemischten Chor, Soloquartett (Gertrud Soult-Hülse, Gertrud Romeike, Königl. Hof- und Domsänger G. Funk und Jos. Richter), eingerichtet vom hiesigen Organisten E. Beyer, zu hören. Schon textinhaltlich ist ein schönes „Bekenntnis“: die Männerstimmen unisono beginnen „Leben und Sein bewegt sich in dir, Mein Gott, dem ich alles verdanke. Werden — Vergehen: es kündet sich hier Allmächtig ein höchster Gedanke“, der gemischte Chor nimmt dieselben Worte auf, es spitzt sich zur Septime zu, ziemlich bewegte, mehrfältige Modulation. Wieder die Männerstimmen in grandiosem unisono: „Durch der Welt Zeiten in ewigem Rhyth-mus“ (so getrennt, recht rhythmisch-illustriert) „Gehet der Puls des Gestal-ters“ (ebenso). „Immer nur vorwärts den festen Fuß setzet der Menschheit Erhalter“ — wie vorher — auch gemischter Chor. Zeile für Zeile tritt jetzt je eine der vier Solostimmen (nicht Chor) auf und dazu: „So weih' ich mich dir, du Herr meines Lebens; Innig in dich versenke All mein Wollen und Hoffen und Streben. Vater, mir Gnade schenke“, bis bei „All mein Wollen“ der gemischte Chor eintritt und die letzte Zeile „Vater“ usw. choralartig, breit, weihe- und andachtsvoll das Ganze beschließt. Schade nur, daß der ganze Organismus von kleiner Dimension ist. Die feinfühligste, „kitzligste“, gefährlichste ist die des Soloquartetts; sie bedarf gut zusammenpassender, sicherer Stimmen in genauestem Zusammenklang. Etwas verlangsamtes Tempo ist anzuempfehlen. Ein edles, lebensfähiges Opus! Ferner interessierte die hiesige Erstaufführung des derbkomischen „Landsturmliedes“ (Hans Brennert), in dem unser einheimischer, allzu bescheidener Musikdirektor Max Oesten, der bekannte Komponist des bekannten „Pilot“ (für einstimmigen Männerchor mit Orchester), den ich beim letzten Sängerfest Pfingsten 1914 des Ostpreußischen Sängerbundes in Gumbinnen hörte, den richtigen, effektvollen Lokalton anschlägt, trifft. Das klingt etwa wie ein Operetten-Aktschluß. Polkatakt, gemischter Chor, Klavierbegleitung (ausgeführt vom Komponisten), dazwischen ein lachendes, derbkomisches Sopransolo, wiederholt vom Chor, sehr ritardando beginnend mit Quint, Sext, Septime (𝄐), dann a tempo ... das elektrisiert, schlägt ein bei dem „Gros“ des Publikums, für das es bestimmt ist. Schließlich „amüsieren“ wir uns alle einmal mit bei dieser leichtgeschürzten Volksmusik und dem patriotisch tendierten Humor und Witz auf Kosten unserer Vaterlandsfeinde. Es war vielleicht für manchen wohltuend überraschend, in dem für stürmischen Beifall dankenden Komponisten einen Siebzigjährigen von so jugendlich-lebensfroher und

-kräftiger Inspiration und Phantasie zu sehen. Eines durchschlagenden Erfolges erfreute sich der Königl. Hof- und Domsänger Funk mit seinem schönen, tonhaltigen, wohlgepflegten Tenor und seiner vortrefflichen, eindrucksvollen Wiedergabe von Hildachs „Gebet für den Kaiser“, zwei recht charakteristischen Reiterliedern von Eberhard Wenzel, einem jungen Berliner Komponisten, und einigen Liedern von Hans Herrmann, Hugo Wolf und Rob. Schumann. Einen guten Eindruck machte auch Hofopernsänger Emil Schüler (Bariton), ebenfalls in Feldgrau wie jener, mit etlichen Liedern sowie mit den Loewe-Balladen „Herr Oluf“ und „Tom der Reimer“. Frau Gertrud Soult-Hülse sang Brahms-Lieder, das wehmütige „Auf die Nacht in der Spinnstub'n“, das durch Sequenzen vielleicht etwas zu populär gehaltene Zigeunerlied „Kommt dir manchmal in den Sinn“ und das niedliche, herzige Kinderlied „Guten Abend, gute Nacht“. Ihr Sopran ist etwas zierlich, doch tonintensiv, in der Höhe vielleicht etwas scharf, der Ansatz vorsichtig, der Vortrag empfunden. Frl. A. Schlemminger und Frl. A. Rosé trugen Lieder zur Laute vor — im Kostüm der Leute aus der Gegend, wo man jodelt, Duette in entsprechender, nicht durchweg leichtverständlicher Mundart — neckisch, lieblich, frisch und froh, wobei Frl. R. „er“ war, a Monnsbild in Kniehosen, Käppi mit langer Feder — fesch. Der Abend schloß mit dem jetzt wieder aktuellen Genrebild „Kurmärker und Pikarde“, das von Frl. Schlemminger und dem Mitglied des Hamburger Schauspielhauses, jetzt der deutschen Armee in Feldgrau, Alfred Hannß, der schon vorher durch eine Anzahl ernster, heiterer, patriotischer Rezitationen tiefen Eindruck gemacht, flott gespielt wurde. — Das zweite Künstlerkonzert stand unter der Signatur des Virtuosentums. Zwei wirkliche Musikgrößen vertraten es, Wilhelm Backhaus (Klavier) und Arnold Földesy (Violoncello). Backhaus ist eins jener ehemaligen Wunderkinder, denen es gelang, durch Fleiß und Entfaltung ihren Ruhm und Ruf lebendig in das reifere Alter hinüberzuretten. Die ihm, scheint's, zu Gebote stehende Leibeskraft gibt ohne Benachteiligung feinerer, zarter Stellen seinem Spiel einen wesentlichen Stempel. Seine Technik ist fabelhaft geläufig und über jeden Zweifel erhaben Zuerst spielte er das ursprünglich für Violine ohne Instrumentalbegleitung geschriebene J. S. Bach-Präludium aus der 29. Kirchenkantate in der fast unveränderten Bearbeitung von Saint-Saëns, dann Schuberts „Wanderer“-Fantasie in einem Satz, feuriges Allegro mit Adagio, Presto und Allegro abwechselnd, später u. a. von Chopin drei Etüden — Op 25 Nr. 1 Asdur, Nr. 2 Fmoll, Nr. 3 Fdur — das Desdur-Nocturne 27 Nr. 2 und die Asdur-Polonaise Op. 53, deren feierliche Wuchtigkeit bei seiner Neigung zum Massiven entsprechend zum Ausdruck kam. Aber — bei allem Rühmenswerten, Vortrefflichen — Backhaus ist kein Chopin-Spieler; es fehlt ihm das undefinierbare Etwas, das Duftige, das Chopin verlangt. Wer v. Koczalski hat Chopin spielen gehört, wird mich verstehen. Die „Handschrift“, in der Backhaus Chopin gibt, war mir eine geradezu neue, fremde; ich kann sie mehr empfinden als schildern. Als stürmisch verlangte Zugabe spielte Backhaus Liszts unvermeidliche „Campanella“ perlend und mit ungeschwächter Dauerkraft, als wäre es die erste Programmnummer. Einen ihm würdigen Partner hatte er an Földesy. Dieser spielte Haydns D-dur-Cellokonzert Op. 101 mit der Hugo Beckerschen Kadenz, ein Cantabile Op. 36 Nr. 2 von C. Cui und die mit allen Schikanen durchsetzte Poppersche Kunstreiterei „Spinnlied“ Op. 55 Nr. 1. Földesy, ein Ungar heißen Geblüts, Mitglied des Philharmon. Orchesters in Berlin, hat in virtuoser Beziehung die Erwartungen mehr als erfüllt. Er entlockt in den verschiedensten Stricharten und mit staunenswerter Technik seinem Cello alles nur Denkbare, Menschenmögliche und -unmögliche — auch in der Kantilene und Tondifferenzierung. Gemeinschaftlich spielten beide Künstler Beethovens Variationen über ein Thema von Mozart „Bei Männern, welche Liebe fühlen“. Dieses Stück schlichter, gesunder Kammermusik halbierte die Vortragsfolge recht angenehm; denn, wie gesagt, mit entscheidender Mehrheit kam an diesem Abend das Virtuosentum zum Wort — und Musik ist doch die Sprache des Gemütes zum Gemüte. Die Begleitung am Klavier besorgte Herr Conrad Hausburg fach- und sachgemäß. — Die Kapelle des 3. Landsturm-Infanterie-Ersatz-Bataillons Königsberg (I. 13) gab zu patriotisch-wohltätigem Zweck ein Sinfonie-Vormittagskonzert im Luisentheater unter Leitung des Obermusikmeisters, Kgl. Musikdirektor A. Krantz. Daß es in dieser schweren Kriegszeit gelang, so viele feldgraue Musiker hier zusammenzubringen, ist fast wunderbar. Das Orchester spielte mit feiner Dynamik Webers Oberon-Ouvertüre, Wagners Lohengrin-Vorspiel, Haydns harmlos-niedliche Militär-Sinfonie u. a. Auch Geigensoli gab es: Konzertmeister Klein spielte mit großer Wärme Menuett von Dusseck-Burmester und ein sehr volkstümlich gehaltenes Bravourstück Rondo di Valse von Niëlka, das in seiner virtuosen Aufmachung viele verblüffte, aber keinen großen Kunstwert hat. Konzertmeister Erdtel spielte Max Bruchs Gmoll-Violinkonzert — Vorspiel (Allegro moderato — Adagio) und Finale (Allegro energico) mit schöner Technik und ausgeprägtem Vortrage. Während sich im Anfange des Schlußsatzes eine gewisse naive Zurückhaltung bemerkbar machte, kam der Solist gegen den Schluß in ein sehr temperamentvolles stringendo, das für das Zusammenspiel beinahe verhängnisvoll geworden wäre. Aber er samt dem begleitenden Orchester schlossen mit Effekt und Ehren ab.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm Ende Oktober

Kompositionen ausschließlich von Max Reger brachte die Gesellschaft der Musikfreunde in ihrem ersten „ordentlichen“ Konzerte am 18. Oktober. Zur Eröffnung, eine der stärksten Seiten Regerschen Könnens vertretend: Präludium und Fuge (D moll) für Orgel, gespielt vom Hoforganisten Prof. Rud. Dittrich. Hierauf jenes dreisätzige Orchesterkonzert „im alten Stil“ Op. 123, das man in den hiesigen Gesellschaftskonzerten zuerst am 15. Januar 1913 hörte und das damals von mir auch bald darauf — in Nr. 5 der N. Z. f. M. S. 69 — besprochen wurde. Ich kann nur wiederholen, daß hier Reger die von Corelli begründete, von Händel und Bach (in den Brandenburgschen Konzerten) glänzend gesteigerte Form des „Concerto grosso“ mit großem Geschick entsprechend „modernisiert“ wieder aufleben läßt, was ihm besonders in dem zugleich edel melodischen und poetisch verklingenden Largo gelang, welches auch diesmal den größten Beifall erzielte, während die Ecksätze mit ihren gar zu „altertümelnden“ Bläsern weniger wirkten. Es folgte als Neuheit für Wien eine der letzten Schöpfungen mit der späten Opuszahl 144a: „Der Einsiedler“ für Baritonsolo (Hofopernsänger Duhan dessen trefflicher Interpret), fünfstimmigen Chor und Orchester nach einem überaus schwermütigen, förmliche Todessehnsucht atmenden Gedicht von Eichendorff. Zum Schluß: der in den Gesellschaftskonzerten erstmalig am 9. März 1910 gebrachte „100. Psalm“ für gemischten Chor und Orchester, ein kühnes al Fresko-Stück, zugleich von kolossaler (für manche vielleicht noch mehr „gewaltsamer“ als gewaltiger) Klangwirkung, mit einer Riesenfuge endend, in deren Schlußsteigerung dann noch ein auf der Orgelgalerie aufgestellter Trompetenchor „Ein' feste Burg“ hineinschmettert. Das doppelte Vorbild des Wagnerschen Kaisermarsches und der berühmten Choralapotheose am Schlusse von Brukners fünfter Sinfonie wird hier niemand verkennen. Auch sonst wird man an Bruckner, dann auch an Brahms, Liszt wiederholt erinnert. Die ganze, von Kapellmeister Schalk meisterhaft einstudierte und von dem zahlreichen Publikum entsprechend gewürdigte Aufführung wurde nur dadurch empfindlich gestört, daß gleich nach seinem ersten Orgelvortrag Prof. Dittrich einen Schlaganfall erlitt und von der Rettungsgesellschaft forttransportiert werden mußte, welche Hiobspost sich sofort im Saale verbreitete. Es war dadurch sogar die Ausführung des Psalms — in welchem der Orgel auch ein wichtiger Part zufällt — in Frage gestellt, als sich noch glücklich für den Erkrankten ein Herr Fuchs (Singvereinsmitglied) als Ersatzmann einfand, der die schwierige Aufgabe — ganz improvisiert — glücklich zu Ende führte. Den größten Sonderbeifall erzielte übrigens an diesem Abend Hofopernsänger Duhan.

Tags darauf (19. Okt.) brachte der erste Sinfonieabend des Wiener Tonkünstlervereins (unter O. Nedbal) die „Romantische Suite" von M. Reger, und zwar als Erstaufführung in diesem Konzerte. In Wien überhaupt erstmalig gehört wurde das dreisätzige, sinnig an Gedichte von Eichendorff anknüpfende, wirklich schwärmerisch-romantische Werk an einem Sinfonieabend des Konzertvereins (unter F. Löwe) am 20. November 1912 und sodann im selben Jahrgang unserer Zeitschrift Heft 49 S. 701 von mir ausführlich geschildert. Auch diesmal wieder gefiel besonders der pikante Mittelsatz „Scherzo" (bei Eichendorff „Elfe"), buchstäblich ein Elfen-Scherzo nach Vorbild Mendelssohns und Berlioz', bei der Erwähnung von „Johanniswürmchen" auch eine Meistersinger-Reminiszenz (aus H. Sachs' Monolog im 3. Akt) nicht verschmähend, jedenfalls einer der liebenswürdigsten und feinst instrumentierten Sätze des Komponisten. Mozarts Jupiter-Sinfonie in C (mit für mein Gefühl etwas verschlepptem Menuett) und Beethovens Esdur-Konzert (mit Herrn Edwin Fischer aus Berlin am Flügel) gingen an diesem Abend der Neuheit voran. Herr Fischer erzielte freundliche Anerkennung, aber nicht mehr. Eminent musikalisch wußte er sein warm empfundenes Spiel dem von Nedbal prächtig geführten sinfonistischen Orchester überall aufs schönste anzupassen. Aber in technischer Hinsicht stellt man in Wien gerade an die solistische Ausführung dieses gar so oft gehörten (freilich an Roiz unerschöpflichen) Meisterwerkes Anforderungen, denen der Berliner Gast (besonders im Finale) doch nicht ganz genügte. Bülow äußerte sich einst vor Jahren zu mir: „Es gibt Beethovensche Klavierwerke: eben sein Esdur-Konzert, die Waldstein-Sonate, die Appassionata usw., welche mit noch mehr Technik gespielt werden wollen, als unbedingt notwendig ist. Dem Hörer müssen die großen technischen Schwierigkeiten gar nicht zum Bewußtsein kommen, nur dann wird er den vollen Zauber der Komposition als solcher empfinden". Das fehlte diesmal Herrn Edwin Fischer und daher trotz aller geistigen und seelischen Vorzüge seines Spieles doch nur ein schöner Achtungserfolg.

Von sonstigen Konzerten der letzten Zeit möchten das des gewesenen Wiener, jetzt Berliner Baritonisten Josef Schwarz (16. Oktober), dann der von Lilli Lehmann im Verein mit dem gefeierten Rhapsoden Ludwig Wüllner am 20. Oktober gegebene „Klassische Abend" hervorzuheben sein, beide im großen Konzerthaus veranstaltet und ausverkauft. Das war bezüglich des „Klassischen Abends", da er zum Besten des Deutschen Schulvereins und der Flüchtlinge aus Siebenbürgen stattfand, besonders erfreulich. Sein ideales Programm bildeten groß-stilvolle Arienvorträge L. Lehmanns aus Glucks „Alceste" und „Iphigenia auf Tauris", die Wiederholung von Wüllners ergreifender Interpretation von „Hektors Bestattung" aus der „Ilias" (mit der stimmungsvollen Musik Botho Siegwarts), dazu die Glucksche „Iphigenia"- und die Mozartsche „Idomeneo"-Ouvertüre, vom Konzertvereinsorchester unter F. Löwe gespielt: was will man von einem „Klassischen Abend" mehr?! In dem „Konzerte Josef Schwarz", welch letzterer wieder mit dem volltönend warmem Vortrage Gluckscher und Verdischer Opernarien und mehrerer Lieder glänzte, war die eigentliche Sensation das erste öffentliche Auftreten einer neuen, aus Prof. Schefziks Meisterschule hervorgegangenen blutjungen Geigen-„Elfe" (das ist wohl für das kaum zehnjährige reizende Kind das rechte Wort!), Erika Morini, die mit den enormen Schwierigkeiten des Paganinischen Konzertes und seiner Hexenvariationen nur zu „spielen" schien. Daher enthusiastischer, nicht enden wollender Beifall. Jedenfalls kann man auf die weitere Entwicklung dieses phänomenalen Talents nur gespannt sein.

Rundschau

Oper

Berlin Trotzdem das Deutsche Opernhaus noch kein Dezennium besteht, konnte doch ein Werk seines Spielbestandes bereits Jubiläum feiern: am 17. Oktober erlebten „Hoffmanns Erzählungen" ihre 50. Aufführung. Der Erfolg dieser einzigen Oper Jakob Offenbachs — Jakob, denn auf dem Taufscheine heißt er geradesowenig Jacques wie Jakob Meyerbeer Giacomo — sollte den modernen Feinden positiver Bühnenmusik zu denken geben. Das Werk erfreute sich der besonderen Fürsorge Direktor Hartmanns, der es eigens für das Deutsche Opernhaus einrichtete und sich dabei an die Pariser Originalpartitur anschloß. So blieb die kurze, einrahmende Haupthandlung bestehen, das Intrigenspiel des bösen Stadtrats mit Hoffmann und Stella, aus dessen Verlauf die drei Einakter als Kern der Oper herauswachsen. Im Vorworte des eigenen Textbuches, das wieder bei Albert Ahn (Bonn) erschien, weist Hartmann darauf hin, daß der richtige Schauplatz dieser Handlung weder in Berlin noch in Nürnberg, sondern in Bamberg zu suchen ist, wo Hoffmann 1808 als Musikdirektor am Theater wirkte. „Das von Hoffmann in seiner Novelle Don Juan geschilderte Theater ist das alte Bamberger Haus mit einem Kellerrestaurant." Die kleine Fremdenloge mit dem Gitterfenster ist dort noch heute zu sehen. In den Theaterkeller verlegte der französische Librettist das bezügliche Vor- und Nachspiel, dessen Wirt Lutter er ebenso frei entlehnte wie die am Orte gar nicht existierende Studentenschaft. Die Szene unserer Aufführung gewährte hier ein echtes, anziehendes altes Lebens- und Kulturbild, dem sich das des dritten Einakters Antonia würdig anschloß. Auch der erste, Olympia, war ein stilgetreues Prachtstück seiner Art, und im zweiten, Giulietta, genoß man eine Abendaussicht auf den Canale Grande und die charakteristische Kuppel von Sta. Maria della Salute, wie sie die Wirklichkeit nicht schöner und stimmungsvoller zu bieten vermag. Die Pracht und Stilwahrheit der szenischen Bilder und Kostüme diente nun einem schauspielerischen Ensemble zur Folie, das bis ins Einzelne hinein ausgefeilt war und zudem manche hervorragende Sonderleistung aufwies. Sogar der echte, für das alte Venedig so charakteristische Mohr nahm an der mimischen Aktion teil. Die Spielleitung hatte Felix Lagenpusch in den Händen. Musikalisch gewährte die Vorstellung den gleichen Genuß. Sie wurde von Hans Thierfelder dirigiert. Unter den größeren Rollen hebe ich zunächst die des Hoffmann hervor, die Rudolf Laubenthal innehatte. Er setzte gesanglich sein Bestes dafür ein und vermochte zudem figürlich ein so gutes Bild des bekannten Dichtermusikers abzugeben, daß man glaubte, die Inkarnation eines bekannten Porträts aus einer bekannten illustrierten Literaturgeschichte vor sich zu haben. Nächstdem möchte ich Julius vom Scheidt gedenken, der die vier Rollen des bösen Prinzipes, den Lindorf, Coppelius, Dapertutto und Mirakel zu spielen hatte. Das tat er gleich bewundernswert als Sänger wie als Schauspieler. Wäre der Künstler schlanker von Figur, so würde seine Leistung als exemplarisch gepriesen werden können. Köstliche und schlechthin vollendete Figuren vermochte Julius Lieban hinzustellen. Er war der Lakei Andreas im Vorspiele, der Cochenille Spalanzanis, der Pitichinaccio in Venedig und der Franz des Rates Krespel — stets pointiert und scharf umrissen, doch nie über ein gewisses feines Maß hinaus. Als Franz hatte er mit seinem Liede, das auf den meisten Bühnen ausfällt, solchen Erfolg, daß ihn das aus dem Häuschen geratene Publikum zum Dacapo zwingen wollte. Der ganz auf das geschlossene Ensemble gestimmte Künstler ging aber nicht darauf ein. Sein Rollenherr, Hermann Wucherpfennig, verdiente nicht minder ehrenvoll erwähnt zu werden, ich kann hier aber den ganzen Theaterzettel nicht im einzelnen durchgehen. Von den Damen gab Mizzi Santner eine Prachtleistung der Automatenpuppe, die eine Sehens- und Hörenswürdigkeit für sich bildete. Hoch vollendet war auch Ida Baßler als Antonia, frisch und reizvoll

Alice Ritterschmidt als Niklaus, stark dramatisch Felicitas Hallama als Giulietta. Im ganzen läßt sich die Vorstellung von Hoffmanns Erzählungen im Deutschen Opernhause als eine solche rühmen, die jedem Fremden als Berliner Sehenswürdigkeit empfohlen werden kann. Der Erfolg des Werkes erfreut mich auch sonst: gilt er doch einem urdeutschen Stoffe und einem deutschen Komponisten, welch letzterer sich hier in seiner sonstigen Verpariserung so ganz und gar nicht verleugnet hat.

Bruno Schrader

Noten am Rande

Weber-Briefe gesucht. C. M. v. Webers Briefe sollen im nächsten Jahre im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig gesammelt im Druck erscheinen. Obwohl die Sammlung bereits die stattliche Höhe von fast tausend Briefen erreicht hat, befinden sich möglicherweise noch manche Handschreiben des Freischützmeisters in privatem Besitz, von deren Vorhandensein der Herausgeber keine Kenntnis haben kann. Um der Sammlung die größtmögliche Vollständigkeit zuteil werden zu lassen, bittet ihr Herausgeber Dr. Georg Kaiser (in Borsdorf bei Leipzig) die Besitzer Weberscher Briefe, ihm auf kurze Zeit die Originale zu überlassen oder ihm genaue Abschriften freundlichst zur Verfügung zu stellen.

Kreuz und Quer

Berlin. Anläßlich des 50. Geburtstages des Komponisten Georg Schumann hat sein Hauptverleger F. E. C. Leuckart in Leipzig eine Aufstellung seiner bei ihm erschienenen Werke gebracht, die uns ein interessantes Bild vom Schaffen des Komponisten gibt. Das Verzeichnis liegt der Nummer bei.

Kristiania. Iver Holters Chorverein begann seine Tätigkeit mit einer Aufführung von Cherubinis Requiem in der Erlöserkirche am 21. Oktober. Auch der Tonkünstlerverein (Musikerforening) hielt seinen ersten Abend ab, der dem anwesenden Komponisten Borgström gewidmet war. Von dessen Werken sang Frl. Sverrenus Lieder und den Zyklus „Buch der Liebe", und die Pianistin Thora Bratt spielte Klavierstücke. Unter den sonstigen Konzerten bemerkte man das des einheimischen Violinisten Oskar Gustavson, der das H moll-Konzert des Nizzaer Komponisten d'Ambrosio aufführte und neue Stücke von sich selber vortrug. Das Konzert war im Saale der Pianofortefabrik der Brüder Hals. Ein anderer Geiger, Max Rosen, spielte in seinem Konzerte Vitalis Chaconne, Paganinis Konzert, eine Reihe von Stücken seines Lehrers Auer u. a.

Leipa. Hier ist der deutschböhmische Bürgerschuldirektor Franz Mohaupt, 65 Jahre alt, gestorben. In Jäckelstal, einem Stadtteil von Friedland, geboren, wirkte er seit 1896 in Leipa. Er komponierte eine Volksoper „Der Graf von Gleichen", eine Oper „Schwedennot", eine Orchestersuite, ein Klavierquintett und viele Lieder und Männerchöre, von denen das „Lied der Pappenheimischen Reiter" viel gesungen worden ist.

Leipzig. Das Gewandhausorchester geht in der Bußtagswoche nach der Schweiz, um dort unter Leitung Prof. Nikischs Konzerte zu veranstalten. Man will zeigen, wie hoch die deutsche Kunst auch im Kriege steht. Für einen etwaigen Fehlbetrag ist bereits Geld vorhanden.

— Der Sultan hat dem herzoglichen und fürstlichen Kammersänger Alfred Kase den „Roten Halbmond" in Silber am Bande der Kriegsdekoration verliehen.

— Dem Inhaber der Firma C. F. Peters Kommerzienrat Henri Hinrichsen wurde vom König von Sachsen der Titel „Geheimer Kommerzienrat" verliehen.

Limbach (Sachsen). Der Limbacher Kirchenchor brachte am 12. Oktober in seiner ersten Vesper dieses Jahres ausschließlich Kompositionen von M. Reger: die Choralfantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" Op. 40 Nr. 1, Chöre aus Op. 138 und 61 und Sololieder aus Op. 137. Solistisch wirkte Fräulein Klara Netcke aus Chemnitz mit. Orgelspiel und Leitung lag in den Händen des Kantors Rudolf Levin.

Prag. Das Böhmische Nationaltheater in Prag befaßt sich soeben mit der Einstudierung der neuen Oper „Karlstein" von Vitežslav Novák. Den Text bearbeitete Ottokar Fischer nach dem Lustspiel „Eine Nacht auf Karlstein" von Jaroslav Vrchlický. Angefangen im April 1915, wurde das neue Werk im März 1916 vollendet. Die alten Tonleitern boten dem Komponisten Gelegenheit, ein passendes Kolorit für die neue Oper zu finden. Obzwar seine Erstlingsoper „Der Burgkobold" ebenfalls ein historisches Lustspiel zum Text hat, wurde hier bis auf zwei Kleinigkeiten nicht musikalisch archaisiert, dagegen im „Karlstein" gab Novák durch das Motiv des Königs Karl IV. und der Burg Karlstein und Anwendung von zwei alten Gesängen dem Werke ein Gepräge der alten Zeit. Im „Burgkobold" ist Tonmalerei überwiegend, im „Karlstein" fehlt sie beinahe gänzlich. „Karlstein" ist das dritte einheimische Opernwerk, welches das Nationaltheater (Uraufführung für November d. J. geplant) seit Beginn des Krieges zur Aufführung bringt. Die stets wachsende Zahl der Aufführungen von Opern heimischen Ursprungs und besonders der enorme Erfolg der Oper „Ihre Stieftochter" von Janáček hat gezeigt, daß das Interesse des Publikums für heimische Komponisten trotz der schweren Zeiten nicht nachgelassen hat, im Gegenteil sich erfreulich weiterentwickelt.

L. B.

☛ Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Firma **F. E. C. Leuckart in Leipzig** über Werke Georg Schumanns bei, auf den wir unsere Leser besonders hinweisen.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 45

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 9. Nov. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Marie Wieck †

Von **Martin Kreisig**

Marie Wieck, Robert Schumanns Schwägerin, die bisherige Altmeisterin der gegenwärtigen deutschen Klavierspieler und Musiklehrerinnen, die Trägerin eines bedeutenden Namens, die Hüterin einer kostbaren Überlieferung, ist am 2. November in Dresden im Alter von ziemlich 86 Jahren gestorben. Mit ihr ist eine echte deutsche Künstlerin zu Grabe getragen worden, eine Künstlerin, die es ernst mit der Kunst nahm, so ernst, daß sie unermüdlich noch tätig war fast bis in ihre letzten Tage. Immer fühlte sie sich noch frisch und arbeitslustig, bis sie im Sommer eine schwere Krankheit niederwarf. Sie wollte noch lange leben und hatte, lebhaft wie sie war, noch so manchen Plan! Manchem unserer Leser wird wohl noch der lebensfrohe Dank erinnerlich sein, den sie vor einigen Jahren für alle die vielen, die ihr zu ihrem 80. Geburtstage Glückwünsche ausgesprochen hatten, veröffentlichte: „Ich kann nicht umhin, mich glücklich zu preisen, diesen Tag erlebt zu haben; und zwar nicht allein, sondern mit so vielen lieben Freunden und Bekannten, die mich heute überraschten und erfreuten, was ich ihnen nicht genug danken kann. Was nun mein hohes Alter — das ich mir niedriger gewünscht hätte — betrifft, so muß ich sagen, daß es mir gerade nicht sehr angenehm ist, doch tröste ich mich, daß ich das biblische Alter noch nicht erreicht habe, denn bekanntlich war die Gattin Abrahams 100 Jahre alt und befand sich noch sehr wohl und munter. — Nun wünsche ich allen ein ebenso harmonisches Leben, wie ich es gehabt habe!"



Marie Wieck

Wer sie gekannt, mußte sie verehren in ihrem sittlichen Ernst, ihrer Energie, ihrer Liebenswürdigkeit, ihrer untrüglichen Offenheit und Wahrhaftigkeit, ja fast manchmal Derbheit und ihrem nie versiegenden Humor. Mit rührender Liebe sprach sie dabei von „Väterchen", dem sie alles verdanke. Mit Begeisterung rühmte sie die sorgsame und liebevolle Erziehung, die sie im väterlichen Hause genossen habe, und konnte ernstlich böse werden, wenn jemand etwa das alte Märchen von der Barbarei hätte auftischen wollen, die ihr Vater angewendet habe, um des Geldverdienens wegen aus ihr und Klara Wunderkinder zu machen und diese von der Welt anstaunen zu lassen.

Die staunenswerte Kraft, welche die beiden Schwestern — Klara Schumann wurde 79 Jahre alt und überlebte ihren heißgeliebten Robert 40 Jahre, und Marie Wieck — vor aller Welt entwickelt haben, und die innige Liebe, mit der sie beide an ihrem Vater hingen, stellen allerdings der Erziehungsmethode des „alten Wieck", wie Friedrich Wieck zuletzt allgemein genannt wurde, das glänzendste Zeugnis aus.

Marie Wieck war das älteste Kind aus Friedrich Wiecks zweiter Ehe mit der Pastorstochter Klementine Fechner, der Schwester des bekannten Leipziger Gelehrten. Sie wurde geboren am 17. Januar 1832 in Leipzig, war also ziemlich 13 Jahre jünger als ihre Schwester Klara (geb. 13. Sept. 1819). Sie war von Natur, wie auch Klara, äußerst schüchtern, doch wußte der Vater auch bei ihr bald Lust und Liebe zur Musik zu erwecken. In dem Tagebuche Maries, das der Vater auch für sie angelegt hatte und anfänglich selbst führte, heißt es über die erste Jugendzeit u. a.: „Gegen Ende des 5. Jahres fing ich an, die Tasten zu erlernen und einige Übungen zu spielen, Herr Anger aus Lüneburg gibt mir Stunden. Im Oktober 1838 fing mein Vater an, sich ernstlich mit mir zu beschäftigen. Nachdem meine Finger durch Übungen und Tonleitern ziemlich ausgebildet waren, ganz so wie bei Klara, fing ich erst an, die Diskantnoten zu erlernen. Zu Michaelis 1839 konnte ich schon mehrere Stücke aus Wohlfahrts Klavierschule und einige Stücke von Diabelli spielen. Man sagt, ich sei ein hübsches Kind mit blauen Augen und folgsamer, wie Klara war. Dumm, duselig, faul

bin ich ebenso, wie Klara war. Talent habe vielleicht ebenso, aber es schlummert noch tief in mir. Gefühl, Takt und Gehör habe ich aber. Da nun mein Vater für mich bei weitem nicht so viel tun kann wie für

Achtzehntes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig,

Donnerstag, den 27. Februar 1845.

(Die Ausführung der Lieder und Chöre hat eine bedeutende Anzahl kunstgebildeter Dilettanten im Verein mit dem Thomanerchore gütigst übernommen.)

Erster Theil.

Symphonie von **C. Lührss** (Esdur, Neu. Mscrpt). Unter Direction des Compon.

Arie aus „Hans Heiling" von **H. Marschner**, gesungen von Fräulein **L. Hennigsen.**

Adagio und *Rondo* für Pianoforte mit Orchester, componirt von **Pixis**, vorgetragen von Fräulein **Maria Wieck** aus Dresden.

Zwey vierstimmige Lieder ohne Begleitung, von **Felix Mendelssohn Bartholdy.**

Rondo von **L. van Beethoven** }
„La Chasse" von **St. Heller** } für Pianoforte solo, vorgetragen von Fräulein **Maria Wieck.**

Zweiter Theil.

Die erste Walpurgisnacht, Ballade von **Göthe**, comp. von **Felix Mendelssohn Bartholdy.** Die Soloparthieen gesungen von Madame **Hauptmann** und den Herren **Henry Kindermann, Pögner** und **Meyer.**

(„In den letzten Zeiten des Heidenthums in Deutschland, wurden von den Christen „die Opfer der Druiden bei Todesstrafe untersagt. Trotz dem suchten die Druiden und „das Volk zu Anfang des Frühlings die Höhen der Berge zu gewinnen, dort ihre Opfer „zu bringen, und die christlichen Krieger (gewöhnlich durch deren Furcht vor dem Teufel) „einzuschüchtern und zu verjagen. Auf solche Versuche soll sich die Sage von der „ersten Walpurgisnacht gründen.")

Ouverture { 1. *Das schlechte Wetter.*
2. *Der Uebergang zum Frühling.*

Billets à 2/3 Thaler sind beim Castellan und am Eingange des Saales zu haben.

Das 19. Abonnement-Concert ist Donnerstag den 6. März 1845.

Einlass halb 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr. Ende 3/4 9 Uhr.

Programm zum ersten Auftreten Marie Wiecks im Gewandhause zu Leipzig

Klara, wird das vielleicht eine etwas späte Entwicklung herbeiführen".

Diese Entwicklung war aber keine allzu späte, denn bereits im Alter von 11 Jahren wurde Marie von ihrer Schwester gelegentlich eines Konzertes, das diese — es war das erste in Dresden als „Frau Dr. Schumann" — 1843 im Hotel Pologne gab, in den Konzertsaal eingeführt, indem sie mit derselben zwei Sätze aus Moscheles vierhändiger Es dur-Sonate spielte. Marie erntete großes Lob, und 2 Jahre später trat sie bereits allein im Gewandhause zu Leipzig als Pianistin auf, und damit begann erst eigentlich ihre glänzende Künstlerlaufbahn. Die „Allg. Musikzeitung" schrieb damals über sie: „Die ungefähr erst 13 Jahre alte zweite Tochter Friedrich Wiecks bewährte wiederum den gediegenen und trefflichen Unterricht ihres als Lehrer rühmlichst bekannten Vaters. In dem nämlichen zarten Alter, in dem ihre Schwester, jetzt Frau Dr. Klara Schumann, im In- und Ausland durch ihre Virtuosität Aufsehen erregte, leistet sie in der Tat Vortreffliches. Wenn beim Klavierspiel ein runder, weicher

und voller Anschlag, Sicherheit und Reinheit der Passagen, bedeutende Fertigkeit zu den Hauptvorzügen gehören, so ist Fräulein Marie Wieck, die alle diese Eigenschaften neben einer schönen Führung der Hand in hohem Grade besitzt, schon jetzt zu den tüchtigen Virtuosinnen zu zählen". Und 5 Jahre später, 1850, schreibt kein Geringerer als H. v. Bülow über die Siebzehnjährige: „Marie Wieck ist mehr wie eine Virtuosin, sie ist eine ausübende Künstlerin, von deren Zukunft wir uns sogar noch Bedeutenderes versprechen können, als von ihrer berühmten Schwester Klara Schumann —". Und wie lautet das Urteil nach 50 und 60, ja 70 Jahren?: „Nachdem auch Klara vor einigen Jahren ihrem unsterblichen Gatten ins Jenseits gefolgt, ist Marie Wieck der letzte Sproß dieses auserwählten Kreises. Sie verschmäht es stets, eitlen Virtuosen-Lorbeer zu pflücken, die Meisterin hat vielmehr jederzeit ihr großes Können ausschließlich in den Dienst ihrer Kunstaufgaben gestellt, in selbstloser echter Künsterweise". Und aus der Seele war es allen ihren zahlreichen Verehrern gesprochen, wenn es erst vor Monaten noch von ihr hieß, als sie sich nicht hatte zurückhalten lassen, selbst fast erblindet, in einem Konzerte für die erblindeten Krieger mitzuwirken: „Es war ein ergreifendes Bild und ein lebendiges Stück Musikgeschichte, das sich auftat, die berühmte Klaviermeisterin noch einmal im Kreise der vielen, die ihr in Liebe und Bewunderung durch Jahrzehnte die Treue gehalten, mit ihren letzten Kräften bei einem Werke der Liebe, das eine härtere Zeit ihr abgewann. Sie entzückte von neuem durch die abgeklärte Schönheit ihres Spiels. Und als am Ende in einer schier unglaublichen Vergeistigung „Des Abends" von Schumann verklungen war, da hätte man gern diese Erinnerung als letzte mit nach Hause genommen. Gut, daß die Künstlerin mit „Glückes genug" aus den Kinderszenen einen letzten befreienden Abschluß fand. Und in der Tat: Wer einen Friedrich Wieck zum Vater und Lehrer, eine Klara zur Schwester und Robert Schumann zum Schwager hatte, wer zu den gefeiertsten Künstlern seiner Zeit zählte und bis ins höchste Alter geistig und körperlich frisch der Menschheit zu dienen vermag, der darf seine Künstlerlaufbahn getrost beschließen mit dem Bekenntnis: „Glückes genug!"

Wir dürfen von ihr sagen, daß sie die hohe Aufgabe, die ihr großer Schwager dem Künstler stellte: „Licht zu senden in die Tiefen des menschlichen Herzens", erfüllt hat. Es ist darum nicht zu verwundern, daß Marie Wieck außerordentlich gefeiert worden ist. Zahlreiche Komponisten, z. B. Liszt, Reißiger, Kullack, Alban Förster, auch Rob. und Klara Schumann widmeten ihr Werke, ihre Schüler und Schülerinnen ließen keine Gelegenheit vorüber, ohne ihr ihre Dankbarkeit zu beweisen durch Geschenke, Gedichte an sie u. a. Es wäre leicht, z. B. an der Hand der über sie bereits erschienenen Bücher und Aufsätze, z. B. Kohut, Friedrich Wieck, Joß, Der Musikpädagog F. Wieck und seine Familie, A. v. Meichsner, F. Wieck und seine beiden Töchter, oder auch aus ihren unter dem Titel „Aus dem Kreise Wieck-Schumann" erschienenen Lebenserinnerungen, alle die vielen Konzertreisen nebst den begeisterten Lobeserhebungen hier zusammenzustellen, doch mag die Erwähnung genügen.

Der Fürst von Hohenzollern ernannte sie zur Kammervirtuosin und verlieh ihr die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, und vor 2 Jahren erhielt sie vom König von Sachsen den Professortitel.

Marie Wieck war aber auch eine gute Sängerin und Gesanglehrerin. Ihr Vater hatte sie auch in dieser Kunst trefflich unterrichtet. Später hat sie dann auch z. B. noch Gesangunterricht genommen bei Lamperti in Mailand. Als Sängerin trat sie z. B. in London auf, mit Amalie Joachim zusammen. Auch als Komponistin und Bearbeiterin darf sie genannt werden. Recht wirkungsvoll sind z. B. ihre 3 Klavieretüden, die „Fantasie über schwedische Volkslieder" und der „Trauergesang". Sehr geschätzt sind ferner, und werden es auch noch lange bleiben, die von ihr neu bearbeiteten Singübungen und „Pianofortestudien" ihres Vaters.

Wenn wir dann auch noch von ihr sagen können, daß sie allezeit in der hilfreichen Unterstützung und Förderung jüngerer Talente ganz die Tochter ihres Vaters war, daß sie es sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, zu einer Zeit, als die Werke ihres Schwagers Schumann noch lange nicht so geschätzt waren wie heute, diese bekannt zu machen und sich in ihren Dienst zu stellen, wie sie überhaupt sich namentlich auch im Auslande als Pflegerin unserer deutschen Musik fühlte und bewährte, und uns ihrer schon oben geschilderten trefflichen persönlichen Eigenschaften erinnern, so rundet sich ihr Bild ab zu dem einer echt deutschen Künstlerin und Lehrerin, und als solche soll auch sie wie Robert und Klara Schumann und ihr Vater Friedr. Wieck allezeit unvergessen bleiben „aus dem Kreise Wieck-Schumann".



Schuberts Impromptus und Moments musicals
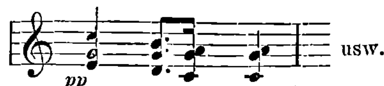
Von **Paul Dietzsch**

II. Die Moments musicals

Eine so vielgebärende Phantasie wie die Schubertsche wird nicht nur Lorbeeren, Palmen, Zypressen, sie wird auch harmlose Gänseblümchen hervortreiben. Dies lassen uns die Moments musicals Op. 94 empfinden, ohne daß man darum mit Schumann etwas Spießbürgerliches darin zu finden braucht. Schubert ist der musikalische Jean Paul. Oft atmet bei ihm das Leben mit ängstlich kleinen Zügen, dann wieder spüren wir den geistig großen Atem der musikalischen Weltstadt. Oft umfängt uns ein ängstlich enges Stübchen, wo kaum ein blasser Mondstrahl durchs Fenster schielt — und plötzlich werden wir von Schauern des Unendlichen angeweht. Mit Siebenmeilenstiefelschritten durchmißt Jean Paul sein unermeßliches Reich und schlägt seine Zelte bald bei Infusorien auf, bald unter Sternen. Beide sind im Gefühl ihres unbegrenzten Reichtums nicht wählerisch im Zugreifen, von einer genialen Skrupellosigkeit, einem göttlichen Leichtsinn beim Schaffen, um die sie mancher beneiden möchte, dessen künstlerisches Gewissen weniger elastisch und dem das Schaffen mit Kopfschmerz und Seelenpein verbunden ist.
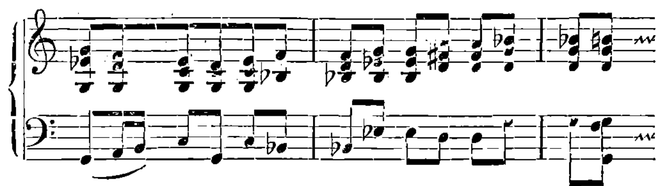
Das eben Gesagte bezieht sich auf das Schubertsche Schaffen in seiner Ganzheit. Die Moments musicals in ihrer Ganzheit könnte man — wenn doch einmal französisch gesprochen werden soll — ebensogut Paysages intimes betiteln. Das idyllische Element herrscht darin, wie bei Meister Mörike, fast im Übermaß. Nr. 1 ist eine ländliche Szene mit gackernden Hennen, schnatternden Gänsen,

in der Sonne träumenden Misthaufen usw. Es fehlt Schubert, im Gegensatz zu Schumann, an musikalischem Esprit; das beweisen seine Übergänge, die meist unnötig breit, oft sogar gewöhnlich sind. Man betrachte z. B. im ersten Moment den Rückgang von G nach C dur:
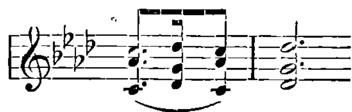


Die zeitgenössische Kritik rügte an Schubert besonders gern die grellen Harmoniefolgen und das unaufhörliche Modulieren, das zu keiner Ruhe kommen lasse. Einen Philister in seiner Ruhe zu stören, ist freilich die achte und ärgste von den acht Todsünden.

Sieht man aber näher zu, so erkennt man vielfach diese Harmoniefolgen als an sich keineswegs neu und originell; die neuartige Wirkung entsteht nur durch ihre ungewohnt rasche Aufeinanderfolge bei häufiger Überspringung der Zwischenstufen. Der aufmerksam Prüfende wird bei dem größten Harmoniebereicherer der Folgezeit, bei Richard Wagner, dasselbe beobachten. So erscheint als eine Erweiterung des Reiches der Harmonie, was vielfach nur eine Zusammenrückung seiner einzelnen Bezirke ist. Man vergleiche hierzu eine Stelle im ersten Moment:



Im vorgeschriebenen Tempo ausgeführt, mögen diese Harmonien den zeitgenössischen Ohren originell genug geklungen haben. An sich aber sind es die alltäglichsten von der Welt.

Nr. 2 (As dur) beginnt mit schwärmerischem Augenaufschlag:
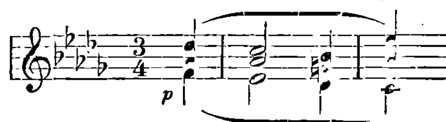


So schwärmerisch dieser Erguß, so ist er doch offenbar an ein sehr reales Objekt adressiert. Dagegen ist der Seitensatz (Fis moll) ganz in visionäre Stimmung getaucht. Die Dünnstimmigkeit ist hier am Platze; sie dient dem Eindruck des Ätherischen, Geisterhaften. Wie bei E. Th. A. Hoffmann steht auch bei Schubert das Sinnliche und das Übersinnliche in ungezwungenem Verkehr, wovon ein berühmtes Beispiel das Andante seiner B dur-Sonate. Der ganze zweite Moment ist voll geistreicher harmonischer Wendungen und blendender Klangzauber.

Nr. 3 (F moll) hätte Schubert vielleicht, wäre er poetischen Überschriften geneigt gewesen, „Zug der Zwerge", „Gnomen", „Wichtelmännchen" oder ähnlich betitelt. Das drollige Stückchen zeigt durchaus liliputanische Verhältnisse: in der Melodik, in der Rhythmik (die wie mit kurzen Beinchen vorüberhumpelnde Achtelbegleitung), in der Dynamik. Schon 16 Takte vor dem Schlusse erscheint das ppp, darauf ein diminuendo und dann nochmals ein diminuendo!
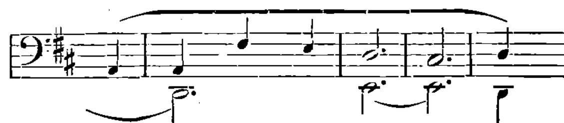
Betreffs des Hauptsatzes von Nr. 4 (Cis moll) möchte ich auf das bei Gelegenheit des F moll-Impromptu (Op. 142 Nr. 1) über die Eigentümlichkeit des Schubertschen Figurenwerks Gesagte verweisen. Hier folgen wir wieder dem melancholischen Geplätscher eines Waldbachs, bis wir auf eine Lichtung (Des dur) gelangen, wo uns die schläfrige Süße eines Sommernachmittags in heißen Armen wiegt. Am Schlusse läßt Schubert, wie Beethoven im Scherzo der siebenten Sinfonie, wie er selbst im Adagio des Streichquintetts getan, den Mittelsatz noch einmal flüchtig aufblitzen. Es ist, als tue der heimkehrende Wanderer durch eine Öffnung des Laubwerks noch einen Blick in den Sommersonnenzauber zurück, bevor ihn das Dunkel des Waldes wieder aufnimmt.

In „glänzender Isolierung" erscheint Moment 5, der keck und wild aus der präraffaelitischen Traumstille herausspringt. Erinnert dieses Stück an die desperate Scherzomanier des späten Beethoven (z. B. in Op. 110), so ist

Nr. 5 (As dur) wahrscheinlich angeregt durch Beethovens



diese selige Insel in einem Meer von Leid und Leidenschaft. Bei Schubert freilich haust ungetrübte Seligkeit nur im Trio, das in einzelnen melodischen Wendungen an das Menuett in Beethovens D dur-Sonate Op. 10 erinnert:



Aber dieses Trio läßt uns wieder empfinden, wie weit Schubert in der Vollgriffigkeit über Beethoven hinausgegangen ist. Im Hauptsatz nimmt gleich der zweite Teil eine trübe Wendung, und schmerzhaft hart schreit die große Septime:
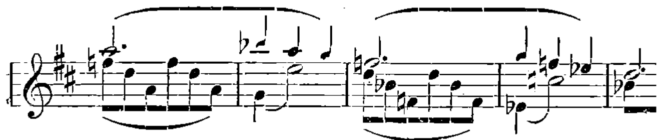


worauf ein jäher Verzweiflungsausbruch folgt, der in dumpfe Resignation versinkt und verhallt.
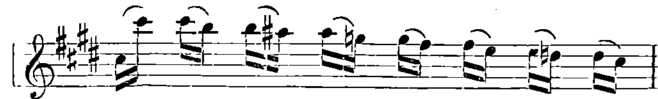
Bei wenigen Komponisten erscheinen Lust und Schmerz so innig verschwistert wie bei Schubert. Manches Stück ist in Dur geschrieben und haucht Mollgeruch aus; auch der umgekehrte Fall läßt sich nachweisen. Die Grenzen der Tongeschlechter verschwimmen; die Freude erscheint mit verweinten Augen, der Schmerz mit roten Backen. Oft scheint der Komponist von Herzen heiter, und plötzlich mischt sich in das helle Lustgeläut ein dunkler, trauriger Ton. Oft ist alles blauer, lauer Lenz und unversehens hängt der Himmel voll Wolken und die Stürme tosen. Oft, wenn man dem subtilen Gewebe seiner Töne lauscht, weiß man nicht, ob ein Festkleid oder ein Leichenhemd gesponnen wird. Das Trillern der Lerche verwandelt sich unversehens in den Ruf der Eule, der Schnee des Frühlings in den Schnee des Alters. „Man meint, man könnte nie wieder froh werden, wenn man so was gehört hat", sagte mir einmal ein schlichtes Naturkind nach dem Anhören der Winterreise. Schubert

konnte es. Er gehörte zu jenen elastischen Kautschuknaturen, wie sie besonders das liebe Wien hervorbringt, die morgen auf dem Seile tanzen können, mit dem sie sich noch gestern hängen wollten.

Eigentlich wäre nun der Rahmen des vorliegenden Aufsatzes zu schließen. Doch mag er noch die Besprechung der „Fünf Klavierstücke" und der „Drei Klavierstücke", beide ohne Opuszahlen, mit umfassen. Der Form nach sind sie den bereits besprochenen anzugliedern, während die tanzförmigen Klavierstücke eine Gruppe für sich bilden. Von den Moments musicals unterscheiden sich alle durch breitere Anlage, von den Impromptus einige durch mehr lockeres Gefüge (Nr. 1 und 2 der drei Klavierstücke). Manche sind in der Weise des F moll-Impromptu Op. 142 sonatenartig aufgebaut (Nr. 1 und 5 der Fünf Klavierstücke). Aber wenn Schubert in Op. 90, 94 und 142 meist die Elite seiner Gedankenarmee aufmarschieren läßt, nur hin und wieder untermischt mit Landsturmtruppen, so gelangen in den Fünf Klavierstücken fast nur die letzteren zur Verwendung. In der Erfindung sind sie so wenig bedeutend, daß sich eine eingehende Besprechung nicht verlohnt. Man kann sie insgesamt überschlagen, ohne an seiner Musikseelen Seligkeit Schaden zu nehmen. Die Gedanken wiegen oft nicht schwerer wie Schneeflocken, die musikalische Materie ist nicht dichter wie ein Kometenschweif. Der einzige langsame Satz, Nr. 3, ist auch der schwächste — ein bei Schubert schier unglaublicher Fall! Er bringt nur Haydn-Mozart-Jungbeethovensche Reminiszenzen, so unverhüllt, daß man an absichtliche Nachbildung glauben möchte, wie Spohr gelegentlich Mozartsche Kompositionen, wie Schubert selbst Rossinis Ouvertürenmanier kopiert hat. Nr. 4, Scherzo, obwohl nur ein blasses Echo der besten Scherzosätze des Meisters, ist das frischeste Stück der kleinen Reihe. Echt schubertisch ist das stillverträumte, frühlingsmorgendämmerhafte Trio mit einem Anklang an den Sehnsuchtswalzer:



Das Interessanteste an Nr. 5 (E dur) ist — die berühmte Tonarabeske aus dem Tannhäuser:
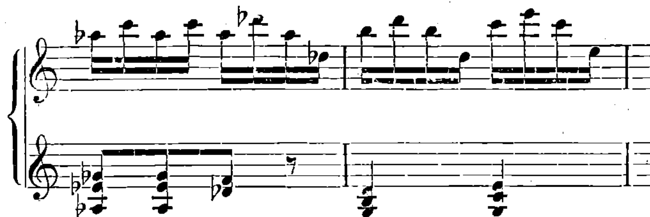


die Schubert auch in der Begleitung des Liedes „Auf dem Wasser zu singen" schon anwendet.

Wesentlich erfindungskräftiger, aber auch, mit Ausnahme von Nr. 3, weit lässiger in der Formgebung, sind die Drei Klavierstücke. Schubert komponiert manchmal im Schlafrock. Lieblich duftende Melodienkränze, wo weder auf Wahl noch auf Zusammenstellung der einzelnen Blumen unnötige Sorgfalt verwandt ist. In Nr. 1 erscheint das Hauptthema abwechselnd in Es dur und Es moll; man weiß nicht, ob ihm die männliche oder die weibliche Gewandung besser steht.

Das zweite Stück (Es dur) ist in der Erfindung am wenigsten bedeutend, eine etwas schwächliche musikalische Landschafterei in Matthissons Manier. Es könnte geradezu als Vorbild ungezählter Rêveries und Souvenirs gelten, wie sie die Folgezeit zum Ergötzen der Kunstfreunde und zum Entsetzen der Kunstkenner hervorgebracht. Unter den mannigfachen Bildern, die hier vorübergleiten, ist auch eine Gespensterlandschaft (C moll), nur leider auch mit Matthissonscher Bläßlichkeit gemalt:

Aus Warten und aus Klüften
Fleugt scheu die Eul' empor,
Es gehn aus ihren Grüften
Die Geister leis hervor.

Eine mehr geschlossene Komposition, die es den Impromptus zur Seite stellt, zeigt das letzte Stück (C dur). Hier macht sich Schubert wieder der achten Todsünde schuldig, indem er ohne alle Präliminarien von Des dur nach C dur schreitet:



Der Hauptsatz ist eine bezaubernde Schilderung blühenden Frühlingslebens; man sieht die jungen Lämmer auf der Wiese springen. Ein wahres Freudengepurzel von Tönen! Als das Lustgetummel seinen Höhepunkt erreicht hat, bricht es jählings ab; und nun verwandelt sich das Bild. In langgedehnten Tönen erklingt eine jener dunklen Wunderweisen, wie sie nur dem Munde Franz Schuberts entströmt sind. Soll man versuchen, diese Töne in Worte zu übertragen? Vielleicht ist es ein Chor der Nixen, der aus dem Grunde des Sees heauftönt. Als ein leichter Windzug die erst spiegelglatte Fläche kräuselt, strömt darunter der Zaubergesang in tiefen, breiten Wellen fort. Merkwürdig ist hier der obstinate Rhythmus, dem die Nachwelt das Wappen Schumanns aufgeprägt hat und den doch auch Schubert schon besaß — vielleicht ein Ausdruck der romantischen Unendlichkeit. Bei der Wiederkehr des Hauptsatzes verzichtet der Komponist darauf, die beiden nach Charakter, Taktart und Tonart denkbarst verschiedenen Teile in irgendwelche Beziehung zu setzen. Die Coda schließt mit den hüpfenden Synkopen des Anfangs, und der Mittelsatz bleibt liegen wie ein verträumter Märchensee inmitten lachender Frühlingslandschaft.

Man wird vielleicht finden, daß ich zuviel aus Schuberts Musik herausgehört oder in sie hineingedacht habe. Mancher wird vielleicht sagen, daß, wer schnatternde Gänse aus einer Musik heraushöre, lieber mit den Gänsen schnattern als über Musik reden solle. Aber wie wird man auch zum Kommentieren verführt durch einen Musiker, dem alles, was er sah und erlebte, zu Musik wurde, dessen Musik so malerisch, so darstellend, so beredt! „Er hat Töne für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja Begegnungen und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertsche Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik" (Schumann). Warum sollte neben den trocken-theoretischen Abhandlungen, die goldene Tonträume wie mit grauen Spinnweben überziehen, nicht die freiere, künstlerische, poetische Behandlungsweise ihr Lebens-

recht behalten dürfen? Kein Geringerer als der Gründer der „Neuen Zeitschrift für Musik" hat der Kritik das Wort geredet, „die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt", auf der ein Abglanz der ewigen Meisterwerke ruht. Ein so großer Musikgelehrter wie Hugo Riemann bedauert, daß die Schumannsche Art Kritiken zu schreiben, d. h. ein Tonwerk mehr vom künstlerisch-geistigen als vom musikalisch-technischen Standpunkt zu beurteilen, mehr und mehr abgekommen sei. Die Reform der Kritik auf poetischer Grundlage, mit andern Worten: die Tieckisierung, Hoffmannisierung, Schumannisierung der Musikkritik, war einmal der Traum von jemand, der nur durch den Zusammenbruch seiner Gesundheit an der Verwirklichung dieses Traumes verhindert wurde.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im vierten Gewandhauskonzerte erregte die Erstaufführung der zweiten Sinfonie (Dmoll) von Ewald Straesser besonderes Interesse. Mit ihr erscheint, soweit wir wissen, dieser Komponist zum ersten Male in Leipzig, und es ist nach dieser Probe anzunehmen, daß er nun öfter hier zu Worte kommen wird. Seine Dmoll-Sinfonie ist ein im guten Sinne modernes, sehr gediegenes und an eigenen Gedanken reiches Werk. Vergeblich wird man nach Vorbildern suchen. Die meisten „neuesten" Sinfonien sind fast doppelt so lang und haben nicht den zehnten Teil so eigenen musikalischen Inhalts wie diese, die etwa $^3/_4$ Stunde dauert und in allen vier Sätzen gleichwertig erscheint. Ihren phantastischen Inhalt (man könnte sie eine Gespenstersinfonie nennen) verleugnet auch der Variationensatz nicht, der ganz frei gehalten ist, aber doch an einer schlichten Balladenmelodie festhält, die etwa den poetischen Kern des Ganzen ahnen läßt. Neben der Knappheit fällt die sichere Gestaltung auf. Besonders die Durchführungsteile zeigen, daß es auch nach Brahms und Bruckner möglich ist, auf gänzlich eigene Art vorzugehen. Frisch und meisterhaft wie die Sinfonie selber war auch ihre Ausführung unter Nikisch. Ihm und dem Orchester schien die Überwindung der besonderen Schwierigkeiten im ersten Allegro und im Rondo artistische Freude zu machen. Der zweite Teil des Programmes brachte Kompositionen des im Frühjahr verstorbenen M. Reger. Es zeigte sich wieder, daß er in der Orgelmusik sein Bestes und Eigenstes gegeben hat, wennschon auch darin die Langatmigkeiten und Sprunghaftigkeiten, vor allem das Haschen nach Effekt und die Wichtigtuerei unangenehme Beigaben sind. Herr Prof. Straube spielte, wie man's von ihm gewohnt ist, eine Choralfantasie mit glänzender Technik und durchgeistigtem Vortrage. Geschickt war die Auswahl der Lieder durch Frl. Elisabeth Ohlhoff, deren Vorträge mit Recht lebhaften Beifall fanden. Der Abend schloß mit den unerquicklichen Mozartvariationen, über die wir gelegentlich ihrer Erstaufführung ausführlicher gesprochen haben. Einiges war, wie es schien, durch geschickte Striche beseitigt.

Mit dem Riedelverein verband sich der Chemnitzer Lehrergesangverein und sein Frauenchor zu einer stattlich besetzten und wohlgelungenen, von Prof. Mayerhoff geleiteten Aufführung des Händelschen Oratoriums „Debora", das ja in unserer schicksalschweren Zeit besonders aktuell ist. Der Chor stand auf der Höhe. Um die Soli machten sich die Damen Else Siegel, Martha Oppermann, die Herren Kammersänger Pinks und Hans Müller vom Leipziger Stadttheater verdient. ♯

Télémaque Lambrino spielte wieder einmal für den Roten Halbmond. Sein Programm war nicht neu, doch anziehend wie alles von Beethoven. Außer den C moll-Variationen hörten wir die Sonate in D moll (Op. 31 Nr. 2), in Es (Op. 27 Nr. 1) und As mit den Variationen. Lambrino spielte alles mit gewohnter Sauberkeit und künstlerischem Schliff. Er wurde sehr gefeiert. —

Willi Kewitsch gab einen Brahms-Liederabend im Kaufhaussaale. Sie ist eine ernste Künstlerin, die sich recht wohl an eine solche Aufgabe heranwagen darf. Was ihrer Stimme an Maienglanz, Schmelz und Biegsamkeit (besonders in der höheren Region der Töne!) abgeht, wird ersetzt durch reiches inneres Leben. So sang sie mit viel Anteilnahme und milder Wärme „An die Nachtigall", „Schwesterlein", „Immer leiser wird mein Schlummer", „Der Tod, das ist die kühle Nacht", „Sandmännchen". Für die Zigeunerlieder fehlt ihrem Ausdruck die nötige leidenschaftliche Glut. Am Klavier begleitete geschickt und mit Geschmack Else Grams. —

Ein Konzert in der Philippuskirche machte uns neben dem trefflichen Organisten Bernhard Uhlig, der u. a. ein reizvolles „Pastell" von Karg-Elert sehr fein spielte, mit der hiesigen Sängerin Lehmann-Hötzel bekannt, die sehr schöne, gutgeschulte Mittel besizt und mit viel Empfindung und Geschmack zu singen versteht. Der Kirchenchor unter Kantor Zweiglers tüchtiger Leitung sang eine Anzahl neuerer Chöre, und der jugendliche Geiger Arno Schmidt spielte entzückend einige allerdings ziemlich langweilige Stücke. —

Ein musikalisch-literarischer Abend im Kaufhaussaale hatte den Zweck, die Hörer für neuere und neueste musikalische und dichterische Produkte zu interessieren. Der in Leipzig wohlbekannte Schriftsteller Gustav Herrmann trug eine nicht geringe Anzahl von Gedichten und Balladen mit einem allerdings wenig modulationsfähigen Organ vor; immerhin erweckte er mit vielen der namentlich in der Form gut geratenen Kinder seiner Muse Wohlgefallen. Das meiste Interesse nahm die Regersche Sonate in C moll für Violine und Klavier — äußerst künstlerisch von Edgar Wollgandt und Jos. Pembaur vorgetragen — in Anspruch. Der Komponist gibt sich hier maßvoll und gemütswarm; die harmonische und kontrapunktische Arbeit ist fein. Mit Liedern warteten auf Josef Pembaur, Richard Wetz und Clemens Schmalstich. Es waren zumeist wohlgeartete moderne, allem Häßlichen und Rohen aus dem Wege gehende Sachen, die Hans Lißmann mit gesangstechnischer Routine und viel Geschmack vermittelte. Die Komponisten begleiteten selbst. E. M.

Rundschau

Oper

Berlin Zwei Opernneuheiten, eine im Königl. und eine im Deutschen Opernhause! Letzteres brachte am 26. Okt. „Die toten Augen" von Eugen d'Albert, ersteres am 1. Nov. „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß heraus. „Die toten Augen" sind hier schon nach der Uraufführung in Dresden besprochen (von Friedrich Brandes), deshalb kann ich mich über das Werk kurz fassen. Es wurde in Buch wie Partitur fast allgemein abgelehnt; sein trotzdem starker Erfolg ergab sich allein aus der überaus gelungenen Aufführung. Diese stellten diejenigen Kritiker, welche mit in Dresden gewesen waren, noch über die dortige. Georg Hartmann hatte aber auch auf der Bühne, Rudolf Krasselt im Orchester alles dafür

eingesetzt. Es wurde bis in den Chor hinein auf das feinste geschauspielert, und Dekorationen wie Kostüme schlossen sich zu Bildern zusammen, wie man sie schöner und ausdrucksvoller nicht bei den besten Meistern der Renaissance findet, wo diese auch immer biblische Geschichte gemalt haben. Mitreißend war die Wirkung der Chormassen, meisterhaft entwickelt und großartig gesteigert, und doch war gerade da dem Regisseur durch die Königl. Polizei ein Knüppel zwischen die Beine geworfen, indem sie das Erscheinen derjenigen Figur, auf das da alles spannt, verbot; den Messias mußte sich die Phantasie des Zuschauers irgendwo unten in der Stadt ergänzen. Es besteht nämlich in dem gelobten deutschen Staate, der sich immer in allen Dingen „voran" rühmt, eine Verordnung, nach welcher keine Personen des Neuen Testaments auf die Bühne kommen dürfen. Des Neuen! Mit denen des Alten mag man immerhin Schindluder spielen. Also mußte der Messias runter, aber die Martha blieb. Kuriose Konsequenz! Sind wir aber in Preußen gewohnt. Bei unserer Aufführung hatte man auch das Vor- und Nachspiel mitgegeben, die Geschichte vom verlorenen und wiedergefundenen Schafe, die ebenfalls ein wundervolles Bühnenbild abgab, sonst aber ein „allgemeines Schütteln des Kobses" erregte. Ebenso wußten die, welche die Sache nicht schon aus den Dresdener Berichten kannten, nichts mit dem gespreizten, so recht modern hautgoutig schmeckenden Titel aufzustellen. „Die Blinde" oder „Das Wunder" wäre hier einfacher und bezeichnender gewesen. Solch ein Titel soll doch wohl auf den Kernpunkt der Handlung oder die damit verflochtene Hauptperson deuten? Letztere wurde von Hertha Stolzenberg dargestellt. Sie gab damit, gesanglich wie schauspielerisch, eine Leistung, die — worüber diesmal die Kritik einmütig war — der reichsten und größten Hofbühne würdig gewesen wäre. Da nun ihr tragischer Rollengemahl, Julius vom Scheidt, künstlerisch nicht minder vollkommen war, so wurde der Erfolg der Aufführung schon allein durch dieses Paar gesichert. Aber auch der unglückselige Dritte im Bunde, der Hausfreund Galba, war mit Paul Hansen ausgezeichnet besetzt. Nächstdem glänzte Mizzi Fink als Dienerin Arsinoe. Die Besetzung der anderen Rollen ließ ebenfalls nichts zu wünschen übrig — kurz, die Aufführung wird das zum mindesten musikalisch so fragwürdige, erfindungsschwache und nicht einmal schön instrumentierte Werk im Spielbestande erhalten, falls dem die ganze Anlage nicht zuwider ist. Denn daß auch Rheingold und der Fliegende Holländer ohne Pausen durchgespielt werden, das ist denn doch ganz etwas anderes. Während hier nun immerhin noch ein geschlossenes, wirkungsvolles Buch zugrunde liegt, erwies sich die „Ariadne auf Naxos" im Königl. Opernhause als eine verunglückte Klitterung, die von Anfang an verfahren war und durch keine Um- und Ausgestaltungen gerettet werden kann. Da vermag auch die unstreitig erregendere Musik nicht zu helfen. Auf der Bühne entscheidet nun einmal in erster Linie das Buch, dann erst die Partitur. Ich kann mich auch hier auf die Aufführung beschränken, weil unser verehrter Theodor Helm in Wien schon genug über das neugemachte Werk berichtet hat und ich sein Urteil unterschreibe. Der Komponist saß auch in Berlin nicht am Dirigentenpulte, sondern hatte dort seinem Amtsgenossen Blech Platz gemacht. Dem schien das Werk besonders gut zu liegen, was man schon allein im brillant klingenden Orchester merkte. Dieses erging sich so im Behagen seines Glanzes, daß es ab und zu die Singstimmen unhörbar machte. Sonst leuchtete der Aufführung gerade kein guter Stern. Man schien etwas aufgeregt zu sein. Da kam besonders das Vorspiel zu Schaden, das zudem an einer mißglückten Inszenierung litt. Das Problem der Bühne auf der Bühne war nicht im mindesten gelöst, ja die versuchte Lösung ein vollendetes Fiasko. Die Solisten schienen sich in ihren Rollen keineswegs behaglich zu fühlen. Es lag etwas wie Mehltau da oben, das dem Ganzen den Witz und die Pointe nahm. So war Frau Hansa weder gesanglich noch schauspielerisch auf der Höhe, als sie im Vorspiele die Zerbinetta gab, während sie nachher ihre Koloraturarie ausgezeichnet sang und auch sonst im Ensemble strahlend auffiel. Die Ariadne, Frau Hafgren-Waag, erschien im Vorspiele als Primadonna und blieb dort ebenfalls hinter ihrer anderen Leistung, die sehr bedeutend war, zurück. Sehr gut fand sich indes Frl. Artôt-Padilla mit der Hosenrolle des Komponisten ab. Ihre gesangliche Durchbildung ist gleichwohl nicht so ohne Fehl und Tadel, wie man das an einer so glänzend gestellten Bühne erwarten sollte. Herr Bronsgeest hätte als Musiklehrer Franz Liszt nicht zu karikieren, die Herren Sachs und Bergmann ihre Rollen als Hofmeister und Tanzlehrer nicht zu entstellen gebraucht. Kurz, es war nichts damit, wenigstens nicht das, was man an einem so gehobenen Staatskunstinstitute verlangen konnte. Aber dort wird eben auch die künstlerische Arbeit am Thermometer der Amtsstube gemessen. Im Hauptstücke war Herr Kirchner als Bacchus auf hervorragender Höhe, auch das Naturgeisterterzett mit den Damen Herwig, Leisner und Engell ausgezeichnet besetzt. Der äußere Erfolg des Ganzen erschien mir fraglich, wenn man vom Gebaren der eigentlichen Clique absieht. Das neue Vorspiel vermochte indes auch durch diese, die ja mit ihrem Herrn und Meister durch dick und dünn geht, nicht gerettet zu werden.

So brachten mich beide neue Werke nicht auf eine reine Höhe. Ich war demnach froh, in ihrer Mitte ein altes zu erleben, das wenigstens mein Herz als Musiker höhen schlagen ließ. Das war Halevys „Jüdin". Sie zählt nun bereits über achtzig Jahre und wirkt im Deutschen Opernhause doch noch so kräftig, daß sie dort wieder „neu einstudiert" werden mußte. Direktor Hartmann hatte auch sie besonders ausstaffiert und uns so eine von der Theaterschablone vorteilhaft abstechende Erscheinung vorgestellt. Wie schön, daß er auch Herolds Zampa bereits fertig im Pulte hat! Herold und Halevy, die beide deutscher Abstammung sind, waren unzertrennliche Freunde. Als Herold starb, hielt ihm Halevy nicht nur die offizielle Grabrede, sondern komponierte auch unter Unterdrückung seines eigenen Namens die nachgelassene Oper fertig. Das war 1833: zwei Jahre darauf triumphierte er selber mit der genannten Jüdin. Der gewaltige Fünfmaster, der ohne Kürzungen viertehalb Stunden währen würde und in einigen Stellen seiner Partitur schon Meyerbeers nachbarliche Einflüsse zeigt, war bei uns mit einer Pracht und mit einem Aufwande inszeniert, die mit den verschwenderischsten Hofbühnen konkurrieren konnten. Die Szene gab wundervolle Kulturbilder aus der Zeit des Konstanzer Konziles zu sehen, und sie wirkten um so mehr, als sie wieder von einer sorgsam ausgefeilten Aktion belebt wurden. Der musikalische Schwerpunkt lag in Chor und Orchester, welch letzteres unter Eduard Mörike ganz besonders im Schwunge war. Dabei fiel mir auf, wie sich die Konzertdirigenten den Marsch zur Richtstätte, die Einleitung zum letzten Akte, die dem Richtmarsche aus Berlioz' Phantastischer Sinfonie überlegen ist, entgehen lassen und statt dessen so oft minderwertige „Zwischennummern" ansetzen. Hier war er eine außerordentliche Leistung, deren Genuß einem leider schwatzendes Nachbarpublikum störte. Ja, wenn die Szene offen gewesen wäre! Aber so, wo „doch nicht gespielt wird" !? Am Gesange der Darsteller merkte man nun aber doch, daß die heutige Stimmbildung solch positiven Aufgaben, wie sie diese alten Opernmeister stellten, nicht mehr gerecht zu werden vermag. Wie großartig deklamiert z. B. Paul Hansen Wagner und (letzthin) d'Albert! Aber sein Belcanto in der Rolle des Eleazar — — Dasselbe gilt von der Recha Henriette Gottliebs, vom Leopold Rudolf Laubenthals usw. Eher schien schon die Prinzessin Emmy Zimmermann dieser alten Kunst von Nutzen. Am besten schnitt aber H. Wucherpfennig als Kardinal ab, das stimmgewaltige neue Mitglied, das ich hier zum ersten Male in einer beherrschenden Rolle sah. Der Beifall des dicht besetzten Hanses ließ übrigens nirgends zu wünschen übrig und erreichte nach den mittleren drei Akten Stärkegrade, wie sie sonst nur bei „Sensationen" beobachtet werden — ein Zeichen für die Direktion, daß diese alte Jüdin noch immer starke Reize besitzt und man sie noch lange nicht auf ihr Altenteil zu setzen braucht.

Bruno Schrader

Dresden Wagners „Meistersinger" eröffneten den Winter, bemerkenswert durch das erste Auftreten des neuverpflichteten Baritons Robert Burg, der vom Augsburger Stadttheater nach Dresden gekommen ist; die wohlklingende, gesunde Stimme, die ausgezeichnete Vortragsweise und das gewandte Spiel gewannen ihm rasch die Gunst der Zuhörer, wenn auch die Partie nicht groß genug war, seine Kunst vollauf zu würdigen; mehr noch traten die guten Eigenschaften in dem wenige Tage später gesungenen Sebastiano in „Tiefland" hervor. Er faßte die Rolle nicht im Stil eines aufgebrachten Bösewichts auf, sondern war der von Leidenschaft erfüllte Mensch, der zu wenig Willensenergie hat, sein sinnlich-erotisches Empfinden zu überwinden, und nun sein Heil in brutaler Gewalttätigkeit sucht. Die Schönheit der Stimme kam in allen Auftritten zur Geltung. Der neue Tenor, der Dalmatiner Tino Pattiera, der im vorigen Jahre zum ersten Male auftrat (Troubadour und Radames), hat den Kreis seiner Rollen erweitert. Er sang zum ersten Male den Alfred in Traviata von Verdi. Auch diesmal entzückte der Wohlklang und die Leichtbeweglichkeit der Stimme. Namentlich in der Kantilene überraschte er durch Klangreiz und Ausdrucksfeinheit. Besonders erfreulich war die natürliche, ungezwungene Art des Spiels. Aber die Schwärmerei der Menge, die sich in Beifallsspenden keine Grenze setzen kann, sollte ihn nicht über manches Unfertige in der Gesamtleistung täuschen, denn noch preßt der ungewöhnlich begabte Sänger manche Tongruppen und gern schleudert er hohe Töne heraus, ohne sich zu fragen, ob dies in das Wesen des musikalischen Satzes paßt. Weiter sind zwei Neueinstudierungen zu erwähnen. Zunächst brachte die Opernleitung Webers „Oberon" neu einstudiert und mit neuen Dekorationen heraus. An Oberon ist schon viel herumgedoktert worden, die einen Theater haben mehr auf die rein musikalische Seite Wert gelegt, die andern auf die Austattung; sicherlich liegt das Richtige, wie meist, in der Mitte, allerdings muß stets erwogen werden, daß die Wahrscheinlichkeit des Vorgangs gewahrt bleibt und doch der übersinnliche Charakter einiger Abschnitte nicht zur nüchternen Natürlichkeit verwandelt wird. Das Heikle liegt im Text, ohne eine völlige Umdichtung läßt sich da nicht viel machen. Wenn auch der Oberon, wie er jetzt von der Königl. Hofoper geboten wird, noch nicht die Vollendung bedeutet, auf eine hohe Stufe der Darstellung ist die Aufführung gehoben worden. Hier haben die Maler Altenkirch und Fanto und Maschineriedirektor Hasait Hervorragendes geleistet; man sah entzückende Bühnenbilder, nur muß noch im Arrangement der Massen manches geändert werden, namentlich im letzten Akte. Prachtvoll war unsere Königl. Kapelle unter Kapellmeister Kutzschbach. Unter den Solisten ragten Margarette Siems (Rezia), Frau Merrem-Nikisch (Fatime), Vogelstrom (Huon), Enderlein (Oberon), Elisabeth Rethberg (Meermädchen), Minna Wolf (Puck) und Stägemann (Scherasmin) gesanglich und darstellerisch hervor; sie alle setzten ihr volles Können ein, und zumeist gelang es ihnen auch, ihren Aufgaben gerecht zu werden. Die andere Neueinstudierung betraf Flotows „Martha", die Kapellmeister Reiner leitete. Die Direktion hatte dem liebenswürdigen Werke einen hübschen Rahmen gegeben, und die beteiligten Künstler bemühten sich mit Erfolg, den Gestalten jeden theatralischen Beigeschmack zu nehmen und sie seelisch zu vertiefen. Das war namentlich bei Frl. v. Schuch der Fall, die die Martha wundervoll sang, und wie sie die Koloraturen sauber und wohllautend wiedergab, so belebte sie auch die getragenen Melodien mit Innigkeit. Herr Pattiera gab den Lyonel mehr im Stil des Naturburschen, nicht mit der schmachtenden Sentimentalität, die hier in dieser Rolle so oft zu hören ist. Er sang diesmal mit musikalischem Geschmack und gesunder Frische. Köstlich war Ermold, weniger gut die neue Altistin Annie Steskal. Weiterhin ist des Gastspiels der bayrischen Hofopernsängerin Marie Ivogün zu gedenken, die die Rosine im Barbier und die Traviata sang und mit ihrer klangvollen, meisterhaft geschulten Stimme, die namentlich die Koloraturen hell und klar, technisch vollendet und mühelos in allen Lagen vortrug, alles entzückte. Im Barbier hatte sie den größten Erfolg.

Die letzte Woche brachte auch die ersten Erstaufführungen: E. W. Korngolds Opern „Der Ring des Polykrates" und „Violanta". Die Generaldirektion hatte alles getan, die beiden Werke würdig herauszubringen, und Kapellmeister Kutzschbach hat im Vereine mit den Spielleitern d'Arnals und Toller mit den Malern Altenkirch und Fanto und dem Maschineriedirektor Hasait die Werke sorgfältig vorbereitet. Das musikalische Gesamtbild wie die Bühnenbilder stellten der Opernleitung ein glänzendes Zeugnis aus. Man hatte in Dresden den Eindruck, daß man die Werke eines stark begabten Tonkünstlers vor sich hatte, aber keine genialen Würfe, die das Höchste erwarten lassen. Dazu sind sie nicht genug aus eigenen Tiefen geschürft, sondern allzusehr von Strauß (Salome, Elektra und Rosenkavalier), Puccini und Debussy beeinflußt, wenn nicht nachgeahmt. In vielen Stellen überbietet Korngold seine Vorbilder und wird zum Sezessionisten und Impressionisten, und als solcher überschreitet er die ästhetischen Linien, die der Musik doch wohl auch gezogen sind. Erzielt er damit auch seltsame Klangwirkungen und wunderliche Musikgebilde, er wird alles daran setzen müssen, auf Klärung und Maßhaltung hinzuarbeiten. Trotz vieler musikalischer Irrungen steckt doch viel Können in dem Ganzen, nur möge Korngold seine Unebenheiten abschleifen, seiner Musik mehr Seele einhauchen und sie mehr aus warmblütigem Herzen heraus schreiben, als nur vom Verstand diktieren lassen. Das Orchester, dem eine Riesenaufgabe zugefallen ist, hielt sich auf bewunderswerter Höhe. „Der Ring des Polykrates" wurde von den beiden Paaren Rich. Tauber mit Elise Rethberg und Rüdiger mit Merrem-Nikisch und mit Stägemann musikalisch und darstellerisch prachtvoll wiedergegeben. In „Violanta" feierten Helena Forti, Rob. Burg und Vogelstrom Triumphe. Der Beifall war außerordentlich, die Sänger und Sängerinnen, Kapellmeister und Komponist wurden mit stürmischem Beifall gerufen.

Georg Irrgang

Kreuz und Quer

Straßburg. „Die Rauensteiner Hochzeit" betitelt sich eine Oper, die H. W. v. Waltershausen, der Komponist von „Oberst Chabert" und „Richardis", zu beenden im Begriff ist. Das Werk wurzelt textlich im deutschen Volksleben des frühen Mittelalters; die Befreiung der Städte von den Zwingherren und die Gründung der Städtebündnisse liefert der Fabel den geschichtlichen Hintergrund.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 46

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 16. Nov. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

August Wilhelm Ambros

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages 17. November 1916

Von **Theodor Bolte**

Zu den ältesten Mitarbeitern der „Neuen Zeitschrift für Musik" gehörte als „Flamin" der zum Davidsbündler-Kreis zählende Ambros. Des namhaften Musikgelehrten R. G. Kiesewetter (1773 bis 1850)[1]) Neffe A. W. Ambros hatte es wohl im Blut, die Tonkunst mit ihren theoretischen und musikhistorischen Tiefen zu erforschen. August Wilhelm Ambros wurde am 17. November 1816 in Mauth bei Prag als Sohn eines deutschen Wirtschaftbesitzers geboren. Obwohl Rechtswissenschaft seit 1837 studierend, so daß er bereits 1839 den Titel eines Doktor juris erlangte, versuchte er sich gleichzeitig in der Komposition und nahm auch praktischen Musikunterricht. Nach Beendigung seiner juristischen Berufsstudien erhielt er die Stellung eines Staatsanwaltes am Prager Landesgericht. Daneben erhielt er das Amt eines Musikkritikers an Prager deutschen Tagesblättern, wobei er sich die nötige stilistische Gewandtheit, die seinen künftigen selbständigen Arbeiten eigen ist und an Ferdinand Hillers Aufsätze gemahnt, erwarb.

Ambros' Aufsätze sind vermutlich auch nach Leipzig gegangen, wo er bald nach der 1834 erfolgten Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" deren Schriftleiter Robert Schumann kennen lernte, der ihn unter „Flamin" als Davidsbündler in deren Mitarbeiterkreis zog.

[1]) Bildete vor 100 Jahren den Mittelpunkt der Freunde alter Musik in Wien.



Ambros war in Prag für Beethoven, Mendelssohn und Schumann eingetreten. Robert Franz wurde von ihm besonders eingehend gewürdigt in seiner anfangs der 70er Jahre erschienenen ausgezeichneten musikliterarischen Sammlung „Bunte Blätter" und in einer Sonderausgabe. Aber auch für die neudeutsche Richtung Liszt bis Berlioz hatte Ambros seine formgewandte Feder ergriffen. Franz steht ihm in gleicher Höhe neben Schubert. Er wird durch Ambros ungleich höher eingeschätzt als Löwe. Bei letzterem liebte es Ambros, das Wortspiel zu gebrauchen, wie „Karl Löwe in der deutschen Literatur einhergeht, um dieselbe komponierend zu verschlingen".

Seine „Bunten Blätter" sind besonders geist- und humorvoll geraten, während die „Kunsthistorischen Bilder", worin auch die Schwesterkünste behandelt werden, mehr in die Tiefe gehen. In der durch Emil Vogel besorgten Neuauflage sind zwei Bände zu einem zusammengezogen mit Hinweglassung der nicht die Musik betreffenden Aufsätze. Auffallend ist des letzten Buches flüchtige Revision, wo die Namen Goethe ohne e, Schumann mit h, Reinecke ohne c und andere Versehen stehen geblieben sind.

Unter Ambros' größeren Tondichtungen wurde eine Othello-Ouvertüre zu Shakespeares gleichnamigem Drama durch Alexander Dreyschock in London aufgeführt. Ebenso die Bühnenmusik zu Kleists „Kätchen von Heilbronn". In ihnen vertritt Ambros die Richtung Mendelssohns als Orchesterkomponist. Auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik versuchte er sich mit einer Missa und einem Stabat mater. Die Kammermusik bereicherte er mit dem Klaviertrio Op. 6. Auch schrieb er für Prag eine böhmische Nationaloper. Ferner entstanden Lieder mit Klavier nach

Gedichten von Goethe, Eichendorff, Oehlenschläger. In seinen Klavierheften „Kindheitstage“ (Op. 9) wandelt Ambros in ansprechenden Charakterstücken „Auf der Wanderschaft“ (Op. 7) durch „Landschaftsbilder“ (Op. 8) auf den Pfaden von Schumann-Jensen-Graedener.

Zum außerordentlichen Professor der Musik an der Universität zu Prag wurde er 1869 ernannt, während er Musikgeschichte am Konservatorium vortrug, dessen Direktionsmitglied er war. Seit 1872 sehen wir den unermüdlichen Forscher in gleicher Eigenschaft am Wiener Konservatorium, ebenso als Lehrer des kunstfreundlichen Kronprinzen Rudolph und am Justizministerium wirken. Damals entstand seine Schrift: „Die Grenzen der Poesie und der Musik“ (1872) als Entgegnung auf Hanslicks vielbesprochenes Buch „Vom Musikalisch Schönen“. Bei dieser Gelegenheit sind seine Beziehungen zu Liszt und Thalberg entstanden.

Ambros' Lebenswerk, die „Geschichte der Musik“, wurde durch Constantin Sander in Firma F. E. C. Leuckart, Breslau (jetzt in Leipzig) angeregt. Das Ministerium gab ihm Urlaub für Studienreisen und die wissenschaftliche Akademie in Wien die nötigen Geldmittel. Die Vorarbeiten der Musikgeschichte, eine der umfangreichsten ihrer Art, reichen bis ins Jahr 1862 zurück. Der Verfasser konnte es jedoch nur bis zum 4. Bande bringen. Vom 1. Bande erschien eine zweite Auflage von Sokolovsky (1887). Im 2. Bande (neue Auflage von H. Reimann, 1892) wird die Zeit des Mittelalters und im 3. die Niederlande behandelt. Diese beiden Bände sind die wertvollsten. Einen 5. Band mit musikalischen Illustrationen gab O. Kade und über das Ganze W. Bäumker ein Hauptregister heraus.

Leider nahm dem übereifrigen Musikgelehrten am 28. Juni 1876 der Tod die Feder aus der Hand.

Nächst seiner musikliterarischen Tätigkeit lag seine verdienstvolle Haupttätigkeit in seinen musikhistorischen Werken.

Literatur: Wurzbach, C. v.: Österr. Blätter f. Literatur und Kunst. Wr. ZT. 1855 Nr. 49.
Bermann, Max: Österr. biogr. Lexikon, Heft. 2.
Prosnitz: Handbuch Bd. 2.



Dur, Moll, Dur-Moll und Moll-Dur

Betrachtungen über ihre richtige Anwendung

Von **L. Wuthmann** (Hannover)

Während die älteren Harmonielehren nur die ersten beiden der obengenannten Begriffe kennen, haben sich seit Hauptmanns Aufstellung der „Moll-Dur-Tonart“ für eine Dur-Tonart mit Moll-Unterdominante zwei neue Begriffe entwickelt: die Dur-Moll-Tonart und die Moll-Dur-Tonart, jene für eine Dur-Tonart mit Moll-Subdominante (Hauptmanns „Moll-Dur“), diese für eine Moll-Tonart mit Dur-Subdominante (Dorische Sexte). Diese letztere Bezeichnung halte ich für durchaus unglücklich gewählt, denn so passend der Name „Dur-Moll“ mit seiner Voranstellung des „Dur“ das Überwiegen des Dur-Elementes in dem System:

F as C e G h D
S T D

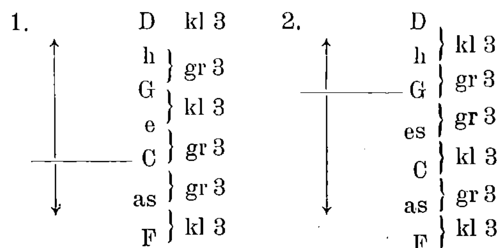
andeutet, so wenig trifft das zu für Moll-Dur im System:

F a C es G h D
S T D

in welchem ebenfalls das Dur-Element überwiegt. Riemann sagt sehr richtig, daß die sogen. Dur-Moll-Tonart das genaue Gegenbild unserer harmonischen Moll-Tonart bedeute, was an der Hand der dualen Tonsysteme sofort klar wird.

1. F as C e G h D Dur-Moll, nämlich c^0, c^+ und g^+
2. F as C es G h D harmonisches Moll c^0, g^0 und g^+

In 1 zwei positive Akkorde auf I und V und ein negativer unter I, in 2 zwei negative Akkorde unter I und V, ein positiver auf V. In 1 streben die positiven Akkorde von I und V in die Höhe, der negative Akkord unter I nach unten; in 2 streben die negativen Akkorde unter I und V nach unten, der positive auf V nach oben. Wir haben in 2 tatsächlich das genaue, intervallgetreue Gegenbild von 1;



wobei nur zu beachten ist, daß in 1 der Mittelpunkt im Tone **C**, in 2 aber im Tone **G** liegt.

Ist demnach für das System unter 1 der Name „Dur-Moll“ gewählt, so sollte die Tonart unter 2 (unser sogen. „Moll“) füglich den Namen Moll-Dur führen, womit sinnfällig das Vorwiegen des Moll-Elementes angegeben wäre. Unter „Moll“ hätte man demnach das reine Moll (entsprechend dem äolischen Kirchenton) zu verstehen. Wir haben somit vier Systeme von Tonarten:

F a C e G h D = Dur
F as C e G h D = Dur-Moll
F as C es G h D = Moll-Dur
F as C es G b D = Moll

Das reine Moll ohne Dur-Dominante ist zwar im allgemeinen Sprachgebrauch bisher nicht berücksichtigt, weil man sich seit Bestehen der harmonischen Beziehungen an das harmonische Moll gewöhnt hat. Mit der endlichen Einführung obiger Bezeichnungen würde nur ein seit Urväterzeiten an Moll begangenes Unrecht gut gemacht und das reine Moll auch in der Praxis wieder mehr berücksichtigt werden. — Die jetzt eingerissene Bezeichnung Moll-Dur für das dorische Moll müßte heißen: Dorisch-Moll-Dur. Übrigens habe ich in Herrn Prof. Stephan Krehl in Leipzig einen Kronzeugen für meinen Vorschlag, wie ich ihn mir nicht besser wünschen kann (s. dessen Elementar-Musiklehre S. 56). Nur daß dort die Bezeichnungen Dur-Moll und Moll-Dur umgekehrt angewandt werden, jenes für mein Moll-Dur, dieses für mein Dur-Moll. Doch darüber ließe sich leicht eine Einigung herstellen, und sicher glaube ich, daß Herr Prof.

Krehl meine Anordnung der Werte Dur-Moll und Moll-Dur mit Voranstellung desjenigen Begriffes, der in der Tonart überwiegt, für ganz zutreffend halten wird.



„Veeda"

usikdrama in zwei Aufzügen von Georg Vollerthun
Dichtung von Georg Kiesau
Uraufführung am Hoftheater in Cassel am 5. November
Von Dr. **Arthur Neißer**

Es war ein ganzer Erfolg des Komponisten: in diesem erfreulichen Gesamtergebnis liegt wieder einmal die letzte Lösung des alten Problemes, ob das Schicksal einer neuen Oper „auch in unserer modernen Zeit" unlöslich mit dem Wert oder Unwert der zugrunde liegenden Dichtung verknüpft sei, oder ob es letzten Endes nicht doch immer wieder vor allem auf die Musik, genauer gesagt auf den absolut musikalischen Inhalt und Gehalt dieser Musik ankommt, um eine neue Oper lebensfähig erscheinen zu lassen. So wenig ich es im allgemeinen liebe, persönliche Erzählungen der Verfasser zu beachten, liegt in dem vorliegenden Falle die Versuchung doch zu nahe, um ihr ganz zu widerstehen.

Georg Kiesau, der seit Jahren als Schauspielregisseur in Köln wirkt, hat diese Dichtung seinen eigenen Worten nach als kaum 17jähriger Jüngling unter dem Eindruck des seinerzeit viel verschlungenen Zolaschen Romanes „La faute de l'Abbé Mouret" geschrieben. Es handelt sich also um das heikle Problem der süßen Marienmystik, die sich in der Seele des jungen Priesters allzu leicht in erotische Konflikte auslöst. Man wird es begreiflich finden, daß die Zensur sich an der Behandlung dieser überaus verwickelten Fragen stößt, wenn ein Opernlibrettist sie freimütig in den Mittelpunkt eines modernen Musikdramas stellt. Sehr belustigend aber wirkt es, wenn nun die Zensur lediglich durch die Verlegung des Schauplatzes in ein indisches Bergland und durch ein paar rein äußerliche Namensänderungen in ihren Bedenken versöhnt wurde.

An und für sich betrachtet ist Kiesaus Dichtung, namentlich wenn man die Jugend ihres Verfassers betrachtet, recht geschickt aufgebaut und auch sprachlich vornehm gehalten. Der Inhalt läßt sich kurz folgendermaßen skizzieren. Im Tempel der Göttin Nardea wickelt sich ein seltsam unheiliges Treiben ab: die Jünglinge vom Dorf umbuhlen die losen Schönen in übermütigen Spielen. Da tritt der düstere Brahmine Barwanu unter die Rotte und gebietet Halt; ihm zur Seite erscheint der junge Priester Yedor, in dessen Augen das Feuer flackernder Sinnlichkeit schwelt. Wie durch Zauber tritt nun Veeda unter die Menge. Umsonst warnt Barwanu den jungen Yedor vor der Buhlerin: er sinkt in hysterischem Gebet vor dem Standbild Nardeas nieder, und über den Bewußtlosen beugt sich die liebende Veeda. Wer sie ist und woher sie kam, erfahren wir eigentlich erst aus dem zweiten Aufzuge, der in einem paradiesisch schönen Berglande spielt, wo der „Alte vom Berge" haust, eine seltsame Gestalt, in der sich direkte biblische Züge mit dunklen indischen Mythenanklängen vermischen. Scheinbar ist nun Yedor hier im Liebesparadies gewesen. Doch kaum erwacht er aus den Wonnen höchster Sinnenliebe, da ertönen Glocken vom Tale; Gongschläge dröhnen dazwischen; in der Mittagssonne lockt der weiße Tempel Nardeas; Barwanu, der dämonische Priesterfanatiker, holt den jungen Abtrünnigen zum Kulte der Göttin zurück und er ersticht die buhlerische Veeda. Dieser letzte Einfall rührt von dem Casseler Spielleiter Beyer her; er mag rein bühnenmäßig wirken, verletzt jedoch vom logischen und ästhetischen Standpunkt. (In der Dichtung zieht Yedor von dannen und läßt Veeda einsam zurück.) Im übrigen muß jedoch die Inszenierung, zumal unter Berücksichtigung der Zeitumstände, überaus stimmungsvoll genannt werden, ebenso die ganze Aufführung mit den Herren Windgassen als Yedor, Groß als Barwanu und Frau v. d. Osten als Veeda. Völlig gewachsen zeigte sich allerdings diese anmutige Künstlerin ihrer schwierigen Aufgabe nicht; das war wohl im beherrschenden Sinne eigentlich nur Herr Kapellmeister Laugs, der alle Schönheiten der Partitur herausleuchten ließ und die Härten verständnisvoll milderte.

Damit wären wir bei Georg Vollerthun und seiner Musik angelangt. Es ist nicht ganz leicht, diese Partitur auf eine allgemeine Formel zu bringen. Schon in den Liedern und in den Duetten, in denen ich die eigentliche Note des genau vierzigjährigen Tondichters ersehe, machte sich ein ganz eigenartiger musikalischer Geist bemerkbar. Vollerthun gehört wohl nicht zu den völlig naiv schaffenden Musikern. Er hat außerordentlich viel studiert und gelernt. Dieses Studium hat in ihm jedoch keinen leeren Eklektizismus, wohl aber ein immer waches Streben erzeugt, gleichsam seine Inspiration auf Schritt und Tritt zu überwachen. Daraus ergibt sich für einen Bühnenkomponisten eine Verhaltenheit, die nicht immer zur Erhöhung der Theaterwirkung des Ganzen beiträgt. So kommt es, daß z. B. die Tempelszene des ersten Aktes zwar prächtig gegliedert, aber ein wenig dickflüssig instrumentiert und zu gleichmäßig gesetzt ist. Es steckt zuviel kombinatorische Arbeit in der Musik des ersten Aufzuges, der immerhin schon, so in dem Gebet Yedors, große Schönheiten aufweist. Die ganze tondichterische Kraft entfaltet der Komponist jedoch erst im zweiten Aufzuge; hier läßt Vollerthun auch seiner lyrischen Ader freien Lauf. Die letzten Szenen, die sich an ein motivisch sehr glücklich disponiertes Orchesterzwischenspiel anschließen, bringen dann noch manches Schöne, wenngleich die sehr gut gesteigerte Liebesszene zwischen Veeda und Yedor im ersten Teile dieses Aufzuges doch nicht mehr übertroffen wird.

Jedenfalls erweist sich Vollerthun in diesem seinem ersten Musikdrama als ein sehr beachtenswertes Bühnentalent, dem es nur noch an dem rechten Blick für die Ökonomie des Theaters fehlt und vor allem an einem Textdichter, der die idealistische Note in Vollerthun recht laut zum Erklingen zu bringen weiß.

Der große Erfolg, der durchaus spontan und herzlich anmutete, ist dem ernst strebenden Künstler aufs herzlichste zu gönnen.

Das Casseler Hoftheater aber — übrigens einer der köstlichsten Theaterbauten Deutschlands — hat durch diese schöne Aufführung mitten im Kriege wieder ein Beispiel unserer mustergültigen Organisation gegeben.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im fünften Gewandhauskonzerte gedachte man des im September dieses Jahres gestorbenen Berliner Komponisten Friedrich Gernsheim mit einem seiner gediegensten und erfolgreichsten Orchesterwerke aus den letzten Jahren: der Tondichtung „Zu einem Drama". Besonders rührend wirkte bei dieser Gelegenheit der langsame elegische Gesdur-Satz, dessen Hauptmotiv im Schlußteil des Werkes glänzend und klärend verwertet wird. Gleiche Sorgfalt widmeten Nikisch und das Orchester Bruckners Romantischer Sinfonie (Es dur), dem populärsten seiner Werke. Wer es genau studiert hat, wird Längen und Sprunghaftigkeiten nicht mehr darin finden. Die Zuhörer waren entzückt von dieser geradezu sprechenden Musik und

feierten den Meister, der sie zum Erklingen brachte, nach Gebühr. Die Sensation des Abends waren zwei noch sehr junge Leute, die Brüder Siegmund und Emanuel Feuermann, die mit einem der schwierigsten Doppelkonzerte, dem in A moll für Violine und Violoncello von Brahms, starken Erfolg erzielten. Da es sich in diesem Werke, dessen sinfonischer Charakter noch stärker hervortritt als in den anderen Konzerten von Brahms, in erster Linie um geistige Durchdringung und weniger um Hervortreten als Einfügung der Solisten handelt, kann nach solcher Leistung von den jungen Leuten noch Hervorragendes erwartet werden. Übrigens spielten sie in der Hauptprobe besser und klarer als am Konzertabend. Aber man tut ihnen sicher keinen Gefallen, wenn man sie besonders lobt. Das öffentliche Auftreten von Kindern (der eine ist etwa 12, der andre etwa 16 Jahre alt), mögen sie noch so begabt sein, sollte in ihrem eigensten Interesse behördlich verboten werden.

Neu für Leipzig war das im vorigen Jahre begründete Dresdner Philharmonische Orchester, dessen erstes Konzert in der Alberthalle sehr erfolgreich verlief. Mit der C moll-Sinfonie von Brahms nach Leipzig, wo sie ein Glanzstück Nikischs und des Gewandhausorchesters ist, zu kommen, war ein Wagnis. Aber es gelang, abgesehen von einigen Irrungen im dritten Satze, ganz ausgezeichnet. Selbstverständlich kann bei einem zusammengewürfelten, in manchen Instrumenten auf gelegentliche Aushilfen angewiesenen Orchester, wie es zurzeit das Dresdner leider sein muß, auf Geschlossenheit und Rundung des Klanges nicht gerechnet werden. Wenn trotz mancher mißlichen Umstände ein gut abgestufter Vortrag und eine großzügige Darstellung der Brahmsschen Sinfonie erreicht wurde, so ist dies wohl hauptsächlich dem tatkräftigen, über der Sache stehenden Dirigenten Edwin Lindner zu danken. Er teilte sich in den Erfolg des Abends mit dem bisher hier unbekannten Baritonisten Josef Schwarz von der Berliner Hofoper. Dieser hatte zwar als echter „Stern“ zwei Arien (von Offenbach und Verdi) mitgebracht, die direkt programmwidrig waren, aber er sang sie mit solchem Stimmreichtum und solchem Elan, daß die Zuhörer vor Entzücken außer sich gerieten. Weniger lagen ihm zwei Lieder von Liszt (begleitet von Max Wünsche), am wenigsten „Es muß ein Wunderbares sein“. Darin wirkte eigentlich nur noch das Material, das allerdings ähnlich bombenhaft ist wie das des Tenoristen Slezak, mit dem Schwarz überhaupt manches Gemeinsame hat. Alles in allem war das erste Konzert der Dresdner Philharmoniker von starkem Erfolge begleitet, so daß für die zwei noch folgenden (mit sehr guten Solisten) das Beste zu erwarten ist. ♯

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Ende Oktober

Si duo faciunt idem, non est idem. Das gilt auch vom ersten der vier Sinfoniekonzerte, die Felix v. Weingartner mit dem Philharmonischen Orchester gibt. Es begann ebenfalls mit Beethovens dritter Sinfonie, aber niemand seufzte hier das geläufig gewordene „Schon wieder!“ Im Gegenteile, man ist des Gegengewichtes froh, das längst gegen die modernen Auffrischungen nötig geworden war, durch die das Bild des großen Klassikers hier allmählich entstellt ist. War doch die an Stelle des alten, so kerngesunden Antlitzes getretene Karikatur in Berlin bereits Tradition geworden! Namentlich das Beispiel von Strauß und Nikisch haben hier verführerisch gewirkt. Während letzterer aus Beethoven, mit Ausnahme des ihm besonders entgegenkommenden sinfonischen Pastoralgedichtes, einen geistreichelnden, parfümierten modernen Salonmenschen macht, verwandelt ihn Strauß geradezu in ein possierliches Gigerl, wie das dort die Wolffschen Philharmonischen Konzerte, hier die der Königl. Kapelle beweisen. Weingartner restituiert uns nun das alte, großzügige Bild, mischt sein eigenes so wenig wie möglich hinein, gibt sich dem erhabenen Wesen aber dennoch mit einer ganzen, tief angelegten Künstlerseele hin. Ähnlich steht es um die Sache, wenn er Brahms, Schumann usw. dirigiert. So muß man seine Wiederholung der allzuoft gespielten Werke gleichwohl willkommen, ja eben geradezu notwendig heißen. Die große Linie, die trotz aller Feinheit des Details seine Aufführung der heroischen Sinfonie beherrschte, bewies das vollauf. Es folgte Brahms' Doppelkonzert, ein in Berlin nicht seltenes Werk. Man kann es sogar in den populären Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters hören. Populär, unmittelbar ansprechend sind ja auch zum mindesten sein ganz in Melodie getauchtes Andantegedicht und der fröhliche Finaltanz; und wem ein Brahmssches Sinfonieallegro kein Buch mit sieben Siegeln ist, der wird mit dem langen ersten Satze ebenfalls keine Plage haben. Das ganze Werk hat einen ausgeprägt nordischen Stimmungsgehalt, wie denn das Finale auch ein norwegischer Springtanz ist; sein Titel könnte lauten: Nordland, Sinfonie in drei Sätzen mit zwei obligaten Streichinstrumenten. Letztere wurden von den jungen Brüdern Feuermann gespielt, die viel Bewunderung fanden. Der ältere Knabe war hier als Geiger bereits bekannt; der jüngere erregte als Violoncellist noch mehr Aufsehen. Straußens „Tod und Verklärung“, das es nun binnen einer Woche auch auf die ominösen drei Aufführungen brachte, schloß den Abend ab und war insofern überflüssig, als er schon ohne es nur fünf Minuten kürzer als die üblichen zwei Konzertstunden geworden war. Wie zur öffentlichen Generalprobe, so war der Große Philharmoniesaal auch zum Konzerte ausverkauft, und manche Leute, die gekommen waren, mußten unverrichteter Sache heimgehen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde begann ebenfalls, hatte aber ihr erstes Sinfoniekonzert fast ganz der ungewaschenen Muse Regers gewidmet. Das war für den Dirigenten, Ernst Wendel aus Bremen, nicht dankbar, denn im großen und ganzen ist gerade das Berliner Publikum nicht von der Regeritis angesteckt worden. Das zeigte sich deutlich bei den unterschiedlichen „Gedächtnisfeiern“, wo man auch Neuheiten hören konnte. Es wäre jedoch Platzvergeudung, darüber zu berichten, denn „neue“ Seiten entdeckte man da nicht: wer eines dieser ungelenken, großtuerischen Tonkonglomerate kennt, kennt sie alle. Hübsch und zutreffend bemerkte einer von unsern kritikschreibenden Berliner Komponisten bei der Neuheit des in Rede stehenden Konzertes, einer „Vaterländischen Ouvertüre“, daß da schöne patriotische und volkstümliche Melodien einer allzu heftigen kontrapunktischen Mißhandlung unterzogen würden. Ich habe immer betont, daß „kunstvolle“ Kontrapunkte, die schlecht klingen und in jedem Gliede knacken, keine Kunst sind, daß wüste Tonkonglomerate auch vom Stümper zusammengeklittert werden können. In all der Öde dieses Konzertes stand Bruchs abgespieltes G moll-Konzert als erquickende Oase da, in der Franz v. Vescey nun einen um so stärkeren Erfolg hatte. Auch das erste Sonderkonzert des Blüthnerschen Orchesters unter Scheinpflug ödete Kritik und Publikum nur mit Regers Tonmassen an; man hatte da aber unser Blatt mit Referentenkarten verschont. Über die landläufigen Beethoven-, Brahms- und Wagner-Abende aber schweige ich ganz, trotz teilweiser gastierender Dirigenten. Auch das zweite Konzert der Königl. Kapelle war belanglos, glänzte aber in der gewohnten Klangschönheit und Virtuosität des Orchesters. Mit dem Programme hatte man sich nicht

viel Kopfzerbrechen gemacht: man spielte einfach zwei Sinfonien (Beethovens vierte und Goldmarks Ländliche Hochzeit) und zwei Ouvertüren (zu Egmont und Tannhäuser), und zwar, damit ja die alte Welt mit ihren verkehrten Sitten reformiert würde, jedesmal erst die Sinfonie und danach die Ouvertüre. Variatio delectat.

Nun zur heiligen Singakademie! Da war der Teufel los. Beelzebub in leibhaftiger Gestalt: der gräßliche Komponist Liszt, dessen „Produkte als dem innersten Wesen der Musik zuwider nur beklagt und verdammt werden können". So protestierte ja wohl der seinem Förderer Liszt so dankbare Geiger Joachim zusammen mit seinen Freunden Brahms, J. O. Grimm und B. Scholz?! Brahms aber schlug Lärm, daß man da seinen Namen für ein Schriftstück mißbrauchte, das er nur als einen harmlosen Privatscherz angesehen hätte. Diese Tatsache mag bei der Gelegenheit wieder einmal aufgefrischt werden, weil sie immer noch tendenziös unterdrückt wird. Im übrigen stand der Berliner Singakademie die fortschrittliche Pose schlecht, denn die Aufführung, bei der es sich um die Legende von der Heiligen Elisabeth handelte, war ziemlich miserabel und weit unter der, die der aus begeisterungsfähigen Leuten der arbeitenden Klassen bestehende Berliner Volkschor unter Zander zuwege brachte. Von Lisztschem Geiste war keine Spur da, ja nicht einmal das Technische funktionierte im Chore ohne empfindliche Störungen. Dazu kamen dann unzulängliche Gesangssolisten, von denen man höchstens Frau Brügelmann ernst nehmen konnte, und schließlich verdarb man noch alles, indem man dem Werke, das doch wahrlich „abendfüllend" ist, Gernsheims gänzlich stilkonträres Tedeum, jene in unserm Blatte schon zweimal besprochene akademische Gelegenheitskomposition zu Königs Geburtstage, voranstellte. Wundervoll ist, wie sich diese Singakademieherrschaften in ihrer Jubiläumsschrift rühmen, das Neue „freundlich anzufassen" und nicht „in der Tradition zu erstarren". Das zu beweisen, benutzten sie dort den sophistischen Trick, eine Liste von aufgeführten modernen Werken aufzustellen, aber die spärliche Anzahl von deren Aufführungen gegenüber den ewigen Wiederholungen ein und derselben alten Werke zu verschweigen. Hier sah man mal wieder, zu welch trügerischen Resultaten die Statistik verwendet werden kann. An Direktor Schumanns gutem Willen zweifelt hier niemand, aber seine Hände sind gebunden; um dem Vorwurfe der unablässigen Wiederholung einiger sehr weniger alter Werke zu steuern, braucht er keine neuen zu wählen, die über den Horizont der ihm zu Verfügung stehenden Geister gehen, sondern er kann solche nehmen, deren Aufführungen früher Blätter im Ruhmeskranze seines Vereins waren. Solche sind z. B. Beckers B moll-Messe, Kiels Requiem, Beethovens C dur-Messe, Cherubinis Requiem, Spohr u. v. a. m. Der Ruf nach weiteren und älteren, selten gewordenen Tondichtern findet ja nun in der Berliner Lokalpresse allgemach Widerhall; er gilt auch den Singvereinen.

In der Kammermusik trafen wir das erste Konzert des Klaviertrios von Schnabel, Flesch und Becker. Diese drei Künstler bedürfen für ihr Zusammenwirken kaum noch des kritischen Lobes, denn sie sind bereits feste und zuverlässige Stützen des heimischen Musiklebens geworden. Robert Schumann war es, dem dieser erste Abend galt: ein Klaviertrio (F dur), eine Violinsonate (A moll) und das Klavierquintett. In letzterem wirkten die Herren Wolfstal und Bohnke mit. Auch diese Trioabende, dessen nächster Dvorak gewidmet sein wird, finden fast immer bei ausverkauftem Hause statt. Das kann man nun den vielen Lieder- und Klavierabenden, die hier das Konzertleben überschwemmen, nicht gerade nachrühmen, selbst dann nicht immer, wenn sie von sogenannten Künstlern ersten Ranges gegeben werden. Hier rächt sich die Einseitigkeit. Unter den Pianisten trafen wir Emil Sauer, Bruno Hinze-Reinhold und Télémaque Lambrino. Letzterer, der hier nun schon zu den stabilen Größen gehört, spielte ausschließlich Chopin, während Hinze-Reinhold, der nunmehrige Direktor der Weimarer Musikschule, Liszts Geburtstag feierte, indem er beide Bände von des Großmeisters Années de Pélerinage vortrug. Solch ernste Unternehmungen finden hier stets die gebührende Würdigung. Ein neues Talent von hoffnungsvoller Zukunft tauchte in der fünfzehnjährigen Erny v. Lamadin auf. Unter den Sangesleuten glänzten Hertha Dehmlow und Agnes Leydhecker.

Wolffs drittes Philharmonisches Konzert eröffnete Nikisch mit Gernsheims Tondichtung „Zu einem Drama" und bot dann drei Orchestersätze aus Berlioz' dramatischer Sinfonie „Romeo und Julia". Es charakterisiert das hiesige, sonst so großmächtige Musikleben, daß innerhalb der 16 Jahre, die ich da nachrechnen kann, kein einziges Konzertinstitut dieses Hauptwerk des deutsch-französischen Klassikers in einer Gesamtaufführung, die allerdings einen ganzen, wenn auch nicht gerade überlangen Konzertabend ausfüllt, herauszubringen vermochte bezw. ernstlich daran dachte. Dieses Op. 17 enthält im ersten Teile die Introduktion (Kampf, Tumult) und den von einer Altstimme und einem kleinen Chore (Alt, Tenor, Baß) gesungenen Prolog, dessen Bestandteile auch die Solostrophen „Seliges Paar" und das Scherzetto „Botin der Träume" sind. Dann folgt als zweiter Teil der große sinfonische Satz, dessen Programm mit den Worten „Romeo allein — Traurigkeit — Konzert und Ball — Großes Fest bei Capulet" umschrieben ist. Er vertritt das Anfangsallegro der regulären Sinfonie, der folgende Liebeszene: Helle Nacht, Capulets stiller Garten — deren langlangsamen Satz. Einige wenige Worte haben auch dort Alt und kleiner Chor hineinzusingen. Dann kommt als vierter Teil „Königin Mab, die Fee der Träume", das Scherzo der Sinfonie, ein öfter separat aufgeführter Satz, und darauf vor dem großen Finale die beiden Stücke „Juliens Leichenzug" und „Romeo in der Gruft der Capulets" (Anrufung, Juliens Erwachen, Freudentaumel, Verzweiflung und Tod des Paares), der Leichenzug mit großem fünfstimmigen Chor der Capulets. Nach dem tritt das genannte Finale mit den Chören der Montecchi und Capulets ein: Das Volk strömt zum Friedhofe — Streit zwischen den feindlichen Familien — Rezitativ und Arie des Paters Lorenzo — Versöhnung. (Näheres in meiner Berlioz-Biographie, S. 64—70, Reclams Universalbibliothek 5043, die das billigste „Programmbuch" für Konzerte mit Berliozschen Stücken sein dürfte.) Nikisch führte nun von dem angegebenen Inhalte die Liebesszene, die Fee Mab und das Fest bei Capulet, alles dreies in höchster Vollendung auf, denn Berlioz gehört zu den Tondichtern, die der Individualität des berühmten Dirigenten ganz besonders entgegenkommen. So gehört diese fragmentarische Aufführung zu den unverlöschlichen Konzerterinnerungen. Leider kriegte ich zu dem Konzerte mal wieder für teures Geld einen schlechten Platz. Solistisch wirkte Joseph Schwarz von der Königl. Oper mit. Er trug mit seiner schönen Stimme eine Arie aus Glucks Tauridischer Iphigenie und zwei Lieder von Liszt vor, eine stilvolle Überleitung zu Berlioz. Ein anderer berühmter Opernheld, Heinrich Knote, trat in einem Konzerte auf, in dem der Münchener Dirigent Walter das Philharmonische Orchester dirigierte. Da hörte man zunächst die Ouvertüre und eine Arie („Wehen mir Lüfte") aus Webers Euryanthe und dann Schumanns Es dur-Sinfonie, die ein bekannter Berliner Kritiker von der Straußclique bereits als „altfränkisch" zum alten Eisen warf. Andern fällt da im Gegenteile zum mindesten im ersten Satze der „moderne" Brahmssche Charakter auf. Auch nicht übel! Ouvertüre wie Sinfonie kamen in flottem, großem Zuge heraus und erreichten so ihren besonderen Erfolg. Der berühmte Tenorist war gut bei Stimme, sang aber ganz bühnenmäßig, d. h. gleichmäßig forte und die Schlußtöne fortissimo, wie es für einen laut applaudierten Abgang nötig ist. Weiterhin vorgetragene Sachen von Strauß, denen schon wieder einmal die bekannte Krankenstubenszene für Orchester eingereiht war, ließen ebenfalls keinerlei spezifische Konzertfeinheiten gewahren: dieser Sänger bleibt eben nur auf der Bühne bewundernswert. Schumanns erste Sinfonie konnte man nun auch hören im zweiten Konzerte, das die Musikabteilung des Ersatzinfanterieregimentes 203 unter Arnold Ebel in der Singakademie gab. Eingeleitet wurde sie durch Mendelssohns hier selten gewordene Ouvertüre „Ruy Blas" — alles gut und

tüchtig gespielt. Im zweiten Teile, der ganz Mozart gehörte, trat wieder G. Schumann mit einem Klavierkonzerte auf; es gilt davon dasselbe, was ich schon in der vorigen Woche bemerkte.

Neben „Tod und Verklärung" grassiert augenblicklich in Berlin Schuberts Unvollendete. Man traf sie auch in einem Schubertabend, den Bruno Kittel mit seinem Chore und dem Philharmonischen Orchester gab. Sonst war dessen Programm sehr interessant: es enthielt lauter Chor- und Sologesänge, deren Klavierpartien die verschiedensten Meister instrumentiert hatten. Das waren der vierstimmige Frauenchor „Gott in der Natur" (Op. 133), instrumentiert von H. v. Bülow, „Die Allmacht" für Altsolo (Paula Werner-Jensen), instrumentiert von J. O. Grimm, Psalm 23, instrumentiert von Arno Rentsch, zwei Sopranlieder (Gertrud Steinweg), instrumentiert von Liszt, das Ständchen für Altsolo und Frauenchor, instrumentiert von Carl Reinecke, und Mirjams Siegesgesang, instrumentiert von Mottl. Letzteres Stück soll auch die neunte Sinfonie Beethovens einleiten, deren diesmaligen Aufführungskreis der Kittelsche Chor ebenfalls eröffnen wird. Letzterer hält trotz der Kriegsnot tapfer durch, obwohl sein Schwerpunkt nun natürlich in die weibliche Hälfte gerückt ist, und der Dirigent wächst immer besser ins Orchester hinein, mit dem sonst fast alle hiesigen Chorleiter nicht recht umzugehen wissen. Die einzige Ausnahme bildet da G. Schumann, der ja in der väterlichen Kapelle in Königstein groß wurde. Nachdem hörte man die Unvollendete noch in einem Konzerte, das die Violinistin Ilse Veda Duttlinger mit dem Blüthnerschen Orchester unter Arno Schütze aus Bochum gab. Dieser Dirigent zeigte sich mit dem Werke wie auch mit der Ouvertüre zu Smetanas Verkaufter Braut als ein solider, tüchtiger Orchesterleiter, wohingegen die jugendliche Geigerin mit Dvoraks Amoll-Konzert und dem von Beethoven ein noch zu schweres Gewicht auf ihre Schultern gelegt hatte; Talent und Technik sind aber bereits hochentwickelt.

Wir haben zurzeit in Berlin drei weibliche Streichquartette: das von Gertrud Steiner-Rothstein, von Dora v. Möllendorff und von Gabriele Wietrowetz. Letzteres gab seinen ersten Abend und begann ihn mit einem Desdur-Quartette von Donahnyi (Op. 15). Nur ein Klavierspieler kommt darauf, hier anstatt in D in Des, der klavieristisch klangvolleren Tonart zu schreiben. Das Werk hat viele reizvolle Stellen und geht auch der positiven Melodie nicht aus dem Wege; es ist meist quartettstilgerecht, aber dennoch nicht leicht zu spielen. Die Damen brachten es trotzdem sehr gut heraus. Inzwischen ist nun auch zu der einzigen Männerstreichquartettvereinigung, die wir zurzeit in Berlin hatten, eine zweite, neu gebildete getreten: die von Alexander Friedemann, Heinrich Dobrazewski, Emil Bohnke und Alexander Schuster. Da wurden im ersten Konzerte Quartette von Brahms und Mozart vorgetragen, zwischen denen das Klavierquartett Op. 13 von Rich. Strauß mit dem Komponisten am Flügel stand. Dieses geriet am besten, aber auch jene fielen so aus, daß man hier nach weiterem Zusammenspiel die schönsten Erfolge gewahren wird. Es sind fünf Abende vorgesehen.

Die Solistenkonzerte wurden wieder ganz durch die Sangesleute beherrscht. Es waren im angegebenen Zeitraume täglich zwei, auch drei Liederabende u. dgl. Natürlich fielen die meisten auf solche Personen, die besser täten, ihre mehr oder weniger hoffnungsvolle Kunst vorläufig auf abgelegeneren Konzertpodien zu betätigen und so erst mal Erfahrungen zu sammeln. Aber jede Anfängerin glaubt, gerade in Berlin anfangen zu müssen. Da hört denn freilich manche auch gleich wieder auf, was dann noch nicht die Schlechtesten zu sein pflegen. Viel Erfolg hatte wieder Fritz Feinhals, dessen große Opernstimme nicht so grob mit den Konzertliederblüten umgeht wie die meisten seiner Bühnenkollegen. Eine gewisse Alfrescopinselung bleibt seiner Vortragsweise freilich auch eigen. Ein mitwirkender Geiger, Adrian Liffering, machte Eindruck. Unter den Pianisten spielte Ernst Levy ein lapidares Programm (Brahms Sonate Op. 5, Chopins Sonate Op. 35 und Liszts Hmoll-Sonate), übersah dabei aber, daß dazu auch ein lapidarer Künstler gehört, als den man ihn bei aller Anerkennung seiner guten Seiten denn doch nicht anzusehen vermochte. Dann hatte der chilische Wunderjunge Claudio Arrau wieder seinen Cliquen- und Sensationserfolg. Sein Vortrag von Beethovens Charakteristischer Sonate (Op. 81) bewies aber, daß der Schwerpunkt seiner Leistungen im Mechanischen und nicht im Musikalischen liegt. Alle nun wurden durch Moriz Rosenthal in Schatten gestellt. Leider hat man bei seinem Spiele, das in früheren Jahren wie ein fein geschliffener Brillant funkelte, jetzt den Eindruck der Maschinendrescherei. Da wurde auch die Schlußnummer zuschanden, Liszts Hexameron, eines der interessantesten Erzeugnisse der Klavierliteratur, wenn man sie von spezifisch pianistischem Standpunkte aus betrachtet. Es ist ein Variationswerk über den Marsch aus Bellinis Puritanern, das Liszt, Thalberg, Chopin, Pixis, Czerny und Henry Herz, die gefeiertesten Pianisten ihrer Zeit, für eine Wohltätigkeitssoirée der Fürstin Belgiososo in Paris komponierten und auch zusammen, d. h. jeder seinen Anteil, vortrugen. Das war 1837. Liszt, der das meiste daran komponiert hatte und das Ganze nachmals mit seinem Namen deckte, spielte es oft und versah es dazu auch mit einer bisher nicht weiter bekannt gewordenen Orchesterbegleitung. Zuletzt (1870) ließ er es noch für zwei Klaviere erscheinen. Wie hatte ich mich gefreut, dieses Hexameron wieder einmal kongenial reproduziert zu hören! Aber wie gesagt, diese Freude ward zu Wasser, bezw. zum brutalsten Klavierspektakel, wie ich ihn in letzter Zeit nur noch bei Eugen d'Alberts Vorträgen über mich ergehen lassen mußte. Die Kunst des Klavierspiels, für die die besten Tondichter geschaffen haben, ist hier in den Zirkus hinabgestiegen, der Pianist hat dem Jongleur und Akrobaten kollegialisch die Hand gereicht.

Rundschau

Noten am Rande

Verschollene Manuskripte Anton Dvoráks gefunden. In der Prager „Hudebni Revue" (Musik-Revue) veröffentlicht Dr. Jan Löwenbach einen Artikel über wertvolle Entdeckungen aus der Zeit, in welcher Dvořák seine ersten Opernversuche gemacht hat. Es handelt sich erstens um den Text seiner Erstlingsoper „Alfred", dessen Dichter Dvořák in seiner Partitur nicht bezeichnet hat. Es ist bereits festgestellt, daß der Text von Theodor Körner stammt und daß Dvořák dieses von einem Kampfe zwischen Engländern und Dänen handelnde Libretto ohne jede Veränderung komponiert hat. Ferner ist es gelungen, die bis jetzt unbekannte ursprüngliche Fassung der Oper „Der König und der Köhler" aus dem Jahre 1871 zu entdecken. In dieser Bearbeitung hat Dvořák die Oper dem damaligen Interims-Theater angeboten; man hat sie studiert, aber aufgeführt wurde die Oper nie. Das Werk schien damals zu schwierig, unausführbar, und der Komponist, der damalige Bratschist des Theaterorchesters, nahm die Oper zurück. Nach zwei Jahren komponierte er zu demselben Text eine gänzlich neue Musik. In dieser zweiten Fassung ist die Oper bekannt. Von der ersten Bearbeitung hat man die Meinung gehabt, daß der Komponist sie vernichtet habe. Vor kurzer Zeit hat man jedoch die Partitur des ersten und dritten Aktes im Privatbesitz entdeckt, und man sieht, daß man damals dem Komponisten durch Ablehnung dieses Werkes großes Unrecht getan hat. Interessant ist, daß Dvořák davon in die zweite Bearbeitung keine einzige Note übernommen hat. Die Personen und Szenen sind natürlich charakterisiert, die Kompositionstechnik bereits ziemlich reif. Die erste Bearbeitung ist unruhiger, kühner,

nähert sich mehr dem Wagnerschen Stile, die zweite Bearbeitung ist schlichter, ruhiger, mehr an Smetana und Weber erinnernd. Es ist zweifellos, daß auch irgendwo noch der zweite Akt aufgefunden wird, und es wäre nicht uninteressant, den „König und Köhler" in beiden Fassungen kennen zu lernen. L. B.

Kreuz und Quer

Berlin. „Die Gefilde der Seligen" ist der Titel einer Oper, die Ferdinand Hummel, der auch als Komponist geschätzte Leiter der Bühnenmusik des Königl. Schauspielhauses, komponiert hat. Das Buch ist von Helene Wille verfaßt, die erste Aufführung soll noch diesen Monat in Altenburg stattfinden.

Darmstadt. Über die Uraufführung des Singspiels „Das höllisch Gold" von Julius Bittner berichten wir im nächsten Hefte.

Erfurt. Musikdirektor Josef Thienel, der bisherige Dirigent des Bremer Lehrergesangvereins, wurde nach Erfurt, wo er bereits früher mit großem Erfolge tätig gewesen war, zurückberufen. Er leitet jetzt hier den Männergesangverein, einen Frauenchor (130 singende Mitglieder) und den Verein der Musikfreunde. Am 2. Oktober dirigierte er bereits das erste Konzert des M. G. Das zweite (Deutsche Weihnachten) findet am 10. Dezember statt, das dritte (mit Beethovens neunter Sinfonie und der Uraufführung von J. Thienels „Durch Nacht zum Licht") am 26. März.

Königsberg i. Pr. Der Haberberger Oratorienverein (Trinitatiskirchenchor, musikalische Leitung: Organist Reinhold Lichey) stellt auch in diesem Winterhalbjahr seine drei großen Kirchenkonzerte in den Dienst der Kriegswohltätigkeit. Das erste Konzert (am 29. Oktober) war in seiner Zusammenstellung wieder mustergültig und gab inhaltlich Bedeutendes. Herr Professor Egidi (Berlin), ein Künstler von hervorragender technischer Meisterschaft, spielte M. Regers letztes größeres Orgelwerk (Op. 135b) Fantasie und Fuge, Liszts Fuge über „Ad nos" und Händels Orgelkonzert mit Orchester (G moll), wobei das Orchester unter Licheys ausgezeichneter Direktion dem Orgelmeister ebenbürtig zur Seite stand. In der Wiedergabe der Werke, auch besonders bezüglich der Registrierung ist Professor Egidi ganz bedeutend. Frl. Marg. Ring zeigte in dem Vortrage der J. S. Bachschen Arie „Hört, ihr Völker, Gottes Stimme" für Sopran, Violine und Orgel und in der technisch wie musikalisch schweren Sopransolokantate Bachs „Ich bin vergnügt" für Orchester, gemischten Chor, Cembalo und Orgel, daß sie auf dem besten Wege ist, eine berufene Bach-Sängerin zu werden. Ihr freier, heller, klarer, glockenreiner Sopran, kraftvoll und doch weich, und ihre feine musikalische Vortragsart sichern ihr bald einen ersten Platz unter jenen. Die reizvolle Bearbeitung der Bach-Kantate, eine Bereicherung der Bach-Literatur bedeutend, ist das Werk des strebsamen, hochbegabten Organisten Reinhold Lichey, des Bach-Pioniers, der mit dieser Aufführung — das Konzert verlief künstlerisch ausgezeichnet — die 30. Bach-Kantate zu Gehör brachte und damit eine wertvolle, nicht hoch genug einzuschätzende Kulturarbeit verrichtet hat. Nicht nur als Dirigent und Bearbeiter, sondern auch als Kirchen- und Konzertorganist wie als Komponist geistlicher Chor- und Orgelwerke u. a. m. hat sich Lichey bereits in der musikalischen Welt einen Namen gemacht.

Kopenhagen. Hier ist jetzt „Der Rosenkavalier" zum ersten Male gegeben worden.

Kristiania. Die Violinvirtuosen aus Auers Schule feiern hier weiter ihre Triumphe. So gab Max Rosen im Logensaale seinen dritten Abend. Ferner spielte die dänisch-russische Geigerin Cecilia Hansen unter Mitwirkung des Pianisten Piero Coppola im Saale der Pianofortefabrik Gebr. Hals. Ebendaselbst der Russe Michailow, dem der Komponist Eyrind Alnaes seine Mitwirkung geliehen hatte. Dieser Geiger hatte besonders mit Tartinis G moll-Sonate und Bruchs G moll-Konzert großen Erfolg. Endlich ein junger schwedischer Geiger, ebenfalls Auers Schüler, namens Fritz Ahlberg, der von der schwedischen Pianistin Marta v. Klintberg begleitet wurde. Von einheimischen Künstlern gaben der Pianist Emil Nielsen und der Sänger Albert Westwang ihren dritten Abend. Letzterer, ein tiefer Baß, wirkte

vordem am Sternschen Konservatorium in Berlin als Lehrer. Auch unsere Operndiva Ragnhild Rasmussen, die sich lange Zeit nicht daheim hören ließ, sang im großen Logensaale Opernarien und Lieder, wobei der Pianist Bakker-Lunde mitwirkte. Hier wie auch bei Nielsen und Westwang war der Saal ausverkauft.

Leipzig. In der Jahresversammlung des Ephoralkirchenverbandes sprach Kantor Haufe (Leutzsch) über das Thema: „Die Feier des Reformationsjahres 1917 in musikalischer Beziehung". Es verbiete sich zwar von selber, in dieser schweren Zeit des Krieges rauschende Feste zu feiern, aber trotzdem müßten wir zu einer Feier des Reformationsjahres 1917 Veranlassung nehmen, und zwar nicht nur am Geburtstage der Reformation 1917, sondern es solle dies geschehen in der Zeit vom ersten Advent 1916 bis zum Schlusse des Kalenderjahres 1917. Der Vortragende machte verschiedene Vorschläge für die Wiedererweckung der Lutherlieder bei unsern Gottesdiensten. Von den 37 geistlichen Liedern der Wittenberger Nachtigall schmücken 20 unser Gesangbuch. Es würden jedoch von diesen 20 Luther-Liedern leider nur wenige bei den Gottesdiensten in den Gemeinden gesungen. Es ist daher eine dankbare Aufgabe, diese Lieder lebendig zu machen und sie wieder allgemein einzuführen. Auch die Kirchenchöre sollten mehr für die Einführung Lutherscher Lieder eintreten. Weiter möchten aber auch bei den Hausandachten die herrlichen Lutherlieder immer mehr Verwendung finden. Doch nicht nur allein Lieder unseres großen Reformators sollten im Reformationsjahr angestimmt werden, sondern auch Bachsche Kantaten und auch moderne Lieder, soweit sie dem reformatorischen Geist entsprächen, sollten gesungen werden.

— Prof. Fritz v. Bose konzertierte kürzlich sehr erfolgreich in Würzburg, Augsburg und München. Hier erzielte er besonders mit W. Niemanns Hebbel-Suite und drei eigenen neuen Klavierstücken großen Beifall.

— Für das Frühjahr 1917 bereitet die Leipziger Oper einen Mozart-Zyklus vor, der die folgenden Hauptwerke Mozarts in ihrer zeitlichen Reihenfolge bringen soll: „Bastien und Bastienne", „Die Gärtnerin aus Liebe", „Les petits riens", „Idomeneo", „Die Entführung aus dem Serail", „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Cosi fan tutte", „Titus", „Zauberflöte". Der Zyklus wird von Professor Otto Lohse und Dr. Ernst Lert geleitet und soll in sorgfältiger musikalischer und dramatischer Einrichtung die Opern in ihrer ursprünglichen Art darstellen. Als erste Neueinstudierung soll am 1. Dezember „Titus" in der musikalischen Einrichtung von Otto Lohse, inszeniert von Dr. Ernst Lert, zur Aufführung kommen. Dabei werden für die Dekorationen Opernentwürfe Friedrich Schinkels verwendet werden.

Mainz. „Des Tribunals Gebot", eine komisch-romantische Oper von Edgar Istel, erlebt am 16. November am Mainzer Stadttheater die reichsdeutsche Uraufführung.

Prag. Arnold Schönberg hat sein Streichsextett „Verklärte Nacht" für Streichorchester gesetzt. In dieser Form wird es in einem Philharmonischen Konzert in Prag am 30. November zum ersten Male aufgeführt.

Zittau. Musikdirektor Hans Menzel brachte am Reformationsfeste in der vollbesetzten Johanniskirche mit dem durch Kunstfreunde und die Stadtkapelle auf rund 50 Mitglieder verstärkten Mozart-Orchester die Sinfonie „In memoriam" für Orchester und Orgel des 1892 verstorbenen Dresdner Tonsetzers und Orgelmeisters Carl August Fischer zu glanzvoller Aufführung mit Unterstützung der begabten Harfenistin Katharina Seidel und des Dresdner Organisten Gerhard Paulick. Ferner wiederholte er das Andante religioso aus seiner dem Mozart-Verein gewidmeten C dur-Sinfonie, das einen starken Erfolg erzielte. Außerdem wirkten die Königl. Kammersängerin Magdalena Seebe mit Gesängen von Mozart (Agnus Dei, Laudato Dominum), Ferd. Hummel (Hosianna) und Menzel (Abendsegen), sowie Gymnasial-Kirchenchor mit Bach-Verein unter Professor Stöbe in Chorgesängen mit.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 47

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 23. Nov. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mozart-Zyklus

Beiträge zu seiner Inszenierung

Von **Dr. Ernst Lert** (Leipzig)

2. Titus

Den Bühnen gegenüber als Bearbeitung Manuskript

I.

Mozarts „la clemenza di Tito" ist der letzte Ausläufer der barocken, höfischen Festoper. Sie ist als Krönungsfestspiel für Kaiser Josefs des Gütigen Nachfolger Leopold II. auf einen Text des Metastasio komponiert. Metastasio war der Modedichter der Hofopern gewesen und ist mit dieser Mode versunken. Calzabigi, der mit Gluck die opera seria zum Musikdrama führte, setzt in seiner „dissertazione" über den Abbate Metastasio dessen literarisches Charakterbild für alle Zeiten fest. Metastasio hat nur einen Grundriß. Aus fast allen Handlungen formt er eigensinnig einen galanten Roman. Zumeist berücksichtigt er weder Charaktere noch Sitten. Zu seinem Plane sind die Personen in unwahrscheinlicher und unnötiger Weise verliebt. So herrscht in seinen Dramen eine ewige Eifersucht und Rivalität. Eine Fülle von Vorgängen, aber auf Kosten der Einheitlichkeit des Interesses, unnötige Dehnung gewisser Handlungen, mangelhafte Vorbereitung und Kälte in der Lösung des Konfliktes, das Nebeneinander in zwei, sogar drei Handlungen, die Gleichmäßigkeit der Liebesaffekte, endlich den weichen, wollüstigen Geist des Ganzen stellt der puritanisch herbe Dichter des „Orfeo" und der „Alceste" dem kaiserlichen Hofpoeten aus. Lesen wir das Buch zum „Titus",[1]) so finden wir alle diese Fehler darin in Reinkultur. Und auch die mäßige Umarbeitung, welche Caterino Mazzola für Mozart besorgte, kürzte nur, ohne der Musik des „Don Giovanni"-Komponisten die würdige, gehorsame Tochter Poesie zu schenken. Und Mozart machte bestellte Postarbeit, aber doch Mozart-Arbeit aus der Klangwelt der „Zauberflöte". Wenn es Bie belächelt, daß Stendhal vom „Titus" zu Tränen gerührt wurde, wenn der moderne Mensch es unbegreiflich findet, daß Mozarts Prager Freund Niemetschek, der den „Don Giovanni" erlebt hat, doch im „Titus" Mozarts Höchstes sah, ja wenn der Preußenkaiser Friedrich ihn noch zur Lieblingsoper wählte, so müssen wir uns historisch einfühlen, um die Macht solcher Eindrücke zu verstehen und ihren farbigen Abglanz auch in uns zu erwecken.

II.[2])

Noch viele heutige Opernbesucher, besonders der älteren Schule, gehen weniger um ein musikdramatisches Erlebnis ins Theater, sondern vor allem, um schön singen zu hören und angenehme Bilder zu sehen. Dieser Publikumsstil aber beherrschte das ganze 18. Jahrhundert. Das plaisir physique, das Sinnlich-Schöne war der Zweck der Oper, dagegen Gluck ebenso vergeblich ankämpfte wie Wagner gegen Rossini (zu dessen Zeit Stendhal in Schopenhauer aufersteht). „Don Giovanni" fiel in Wien ab, „Titus" zog durch Europa. Die Aufklärung lebte sich in moralischen Grundsätzen aus, Metastasio gab ihr Arien aus Sentenzen. Das Zeitalter der Humanität schwelgte in der Güte des monarchischen, aufgeklärten Absolutismus eines Friedrich II. und Josef II., „Titus" war die Huldigung an dieses Prinzip. Darum wurden diese Opern gar nicht als Dramen aufgefaßt, sondern als aktuelle moralische Gleichnisse, als sinnlich gefällige Konzerte im Kostüm. „Titus" ist eine solche Konzertoper. Das Dramatische, die Handlung wurde schnell im Secco-Rezitativ abgetan, damit die Moral der Geschichte sich in der Arie ausschwelgen konnte. Da nach der Ästhetik der Zeit die Musik nicht charakterisieren, sondern nur einen Affekt als solchen darstellen konnte, so zwang diese Lehre zur Verallgemeinerung der Situation der Arie, und damit wurde der Musik die dramatische Triebkraft von vornherein genommen. Dem Komponisten wie dem Sänger wurde sein individuelles Handlungserlebnis in eine abstrakte Sentenz aufgelöst. So im „Titus": „Che chiacamente crede, impegna a serbar fede", „ab qual poter, oh Dei, donaste alla beltà", „se all' impero, amici Dei, necessario è un cor severo". Der Prozeß dieser Abstraktion war nach Goldschmidt (S. 269 f.) folgender: „Die Musik trat zu dem Drama selbst nur mit ihren äußersten Ausläufern, dem recitativo secco, in Berührung. Ihre eigentliche Kraft und ihre eigentliche Machtsphäre: das Sinnlich-Schöne und sein Einfluß auf das Ge-

[1]) In der guten Auswahl und Übersetzung der Metastasiodramen von Schenk (Halle, Hendel), worin auch einige Reproduktionen von Bühnenbildern einen Begriff jener Opernaufführungen geben.

[2]) Für die ästhetischen Erörterungen bin ich außer früheren Studien besonders dem grundlegenden, umfassenden neuesten Werke Hugo Goldschmidts „Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" (Zürich 1915) verpflichtet.

fühl machte vor dem Drama Halt. Die Arien galten dem Dichter als die Hauptbetätigung des Musikers. Hier sollte die Handlung stillestehen und ihm Gelegenheit geboten werden, die Sondereigenschaften seiner Kunst zur Geltung zu bringen. Da nun, nach der alten Auffassung, die Musik es sich immer an der Entfaltung einer Grundstimmung genügen ließ, da ihr überdies die Fähigkeit der ‚Peripetie‘ noch abging, so durften diese ‚Arien‘ keinen Fortschritt der Handlung bedeuten, sondern des Handelnden psychische Verfassung geben in dem Moment, in dem die Handlung gerade stand, in der Form der Selbstbetrachtung und des Monologs.[3]) Das aber bedeutet in der damaligen Schreibweise eine Einmischung des Intellektes. Der Handelnde strömt seine Empfindung nicht unmittelbar aus. Sein Affekt geht vielmehr durch die Reflexion hindurch, er regiert sich psychisch gewissermaßen selbst. Der seelische Zustand ist hier ins Allgemeine verflüchtigt, es fehlt ihm an Anschaulichkeit. Im ästhetischen Einleben wird der Affekt hier nur gedacht, nicht wahrgenommen. Die Arie blieb, ob sie nun dem Rezitativ interkaliert ward oder, wie meist, den Ausgang einer Szene bildete — Abgangsarie —, eine Reflexion, und zwar nicht allein auf die Situation selbst beschränkt, sondern, von ihr ausgehend, zu einer moralisierenden oder philosophierenden Allgemeinheit ausschweifend."

Was ergab sich daraus für die bühnliche Darstellung der Arien? Wenn die Situation aus dem individuellen Erlebnis zum allgemeinen Gleichnis entpersönlicht wurde, so mußte sich auch der Darsteller von seiner Rolle dahin distanzieren. Er stellte nicht mehr Liebe und Leid seines Helden, sondern die Liebe und das Leid als solche dar, oder vielmehr er reflektierte darüber. Er trat mit der Arie aus seiner Verwandlung in den Helden heraus und stellte sich aus dem subjektiven Verhältnis in das objektive des Rezitators. Aus dem musikdramatischen Schau-Spieler wurde der kostümierte Konzertsänger. Zwischen das Erlebnis und seinen adäquaten Ausdruck legte sich die Schranke der Reflexion.

Und nicht nur den sentenziösen Text der Arien verstehen wir von hier aus. Auch die Musik mit ihren Wiederholungen und Verzierungen, das ruhige, von keinem dramatischen Drängen getriebene Ausbreiten des Sinnlich-Schönen (meist Uncharakteristischen) im kompositorischen Einfall, das wollüstige Hingeben an die lang ausgesponnenen Duette zwischen Singstimme und konzertierendem Soloinstrument (in „Titus" Klarinette und Bassethorn), die langen, rein lyrischen Ritornelle begreifen wir nur von diesem Standpunkt aus. Und wenn ein gluckistischer Theoretiker über die Ritornelle klagt, welche „ins Unendliche verlängert ganz gegen jede dramatische Möglichkeit den Helden stillzustehen und ihr Ende abzuwarten" zwingen (Goldschmidt S. 320), so haben wir hierin auch den Beweis für die konzertgemäße Art der Darstellung dieser Arien. Der Schauspieler agierte nicht, sondern stand still wie auf dem Konzertpodium, wenn der Begleiter die Zwischen- und Nachspiele bringt.

Das dramatische Leben, die psychologische Darstellung eines Seelenkonfliktes durch die Musik liegt in erster Linie in dem Reichtum der Modulation. Sehen wir die Arien Sacchinis, ja Jomellis und Traettas an, vergleichen wir die Arien des „Titus" mit denen des „Don Giovanni" oder „Figaro", so finden wir in den Konzertopern gegenüber den Musikdramen den Harmoniewechsel bedeutend sparsamer verwendet.[4]) Da die Musik nur einen Grundaffekt darstellen konnte, der festgehalten werden mußte, so fehlten mit den seelischen Übergängen auch die Anlässe zu musikalischen Übergängen und mit beiden auch der Grund zu darstellerischen Wandlungen und Stellungswechseln. „Die neuere Italiänische Musik hat gar wenig Dissonanzen; auch bey den heftigsten Leidenschaften ist sie geschmeidig und der wilde Schrey der Natur ist sittsam geworden. Alles geht ins Schöne . . . Man muß gestehen, daß die Neueren sich mehr in ihren eleganten Metastasio einstudiert haben" (Heinse, Hildegarde von Hohenthal).

So stand also der Held nicht nur während der Ritornelle, sondern auch während der Arien konzertmäßig still. Konzertmäßig? Doch nicht ganz! Einige Rechte forderten die Bühne und das Kostüm ja doch![5]) Die Sänger gesellten zum Sinnlich-Schönen, aber Uncharakteristischen ihres Gesanges das Sinnlich-Schöne, aber Uncharakteristische der Pose und Geste. „Sittsam" und „elegant" spielte der Sänger auch seine Partie, oder wie man damals sagte, mit „Anmut und Würde". Die natürliche Grazie des Italieners war im Sänger durch den Ballettmeister noch besonders ausgebildet. In der vierten Tanzstellung trat der Held an die Rampe, rechts vom Souffleurkasten, zierlich auf die Sohlen gehoben, die Arme im portebras oder in den Hogarthschen Wellenlinien spielend und sang seine Arie. Keine Bewegung führte er realistisch aus, alle symbolisierte er in der rund andeutenden Ballettmanier. Sein Partner war ihm Luft (wie er diesem), aus dem Rahmen der Bühne tretend gab er sich seinem Gesange hin. Heftige Bewegungen hätte auch das komplizierte Kostüm und der pompöse Federnkopfschmuck gestört, ausschreitende Gänge die geringe Tiefe des bespielbaren Bühnenpodiums gehindert. Die Perspektive der sich stark verjüngenden Malerei wäre durch Gänge in die Tiefe des Theaters vernichtet worden. So war der Sänger auch aus äußeren Gründen zum Stillestehen gezwungen, in seinem Spiel auf Parallelbewegungen zur Rampe, also auf Reliefwirkung gestimmt. Die Reliefbühne aber setzt jede Fingerbewegung der Aufmerksamkeit aus, deckt also jeden Fehler der Haltung und Bewegung unbarmherzig auf. Ebenso wirkt jede hastige, scharfe Geste vor der silhuettierenden Hinterwand doppelt stark und eckig. Auch deshalb mußten die Sänger auf gemessene Bewegungen und auf eine gewisse statuenhafte Linie bedacht sein. Das Studium und die Nachahmung der antiken Bildkunst, ihre Interpretation als die Kunst des Ideal-Schönen (und damit Uncharakteristischen) brachte ihren stilbildenden Einfluß auch auf die Bühne, und das antikisierende Nachahmen von Statuen, die (auch im

[3]) Das heißt, einer gewissen Klasse des Monologs, des Reflexionsmonologs. Monologarien wie die des „Figaro"-Grafen „Hai già vinta lacansa" und die Arie des Pizarro („Fidelio") gehören zu den dramatischen Peripetien, den Entschlußmonologen.

[4]) Vgl. dazu den auch dem Laien leichtverständlichen Kreisleriana-Aufsatz E. T. A. Hoffmanns „über einen Ausspruch Sachinis und über den sogenannten Effekt in der Musik".

[5]) Über die Darstellung der Oper im 18. Jahrhundert besitzen wir keine wissenschaftlich zuverlässige Arbeit, auf welche ich die Richtigkeit meiner Skizze stützen könnte. Ich kann also einstweilen nur sagen, daß meine Darlegungen auf Quellenstudien beruhen, deren Ergebnisse ich in einer größeren Arbeit niederzulegen eben beschäftigt bin.

Schauspiel) herrschende Manier des Stellens von lebenden Bildern (Tableaus) wirkte sich gerade in dem echten klassizistischen Renaissanceprodukt der Oper weitläufig aus.

Die Arien wurden also von lebenden Statuen mit wenig Posenänderungen und Bewegungen gesungen. Die Ensembles standen in bildhaften Einzelposen in gerader Linie, also ohne Überschneidungen, an der Rampe entlang, während im Schauspiel der Halbkreis die Regel war. Und zwar galt der Platz rechts (also links vom Zuschauer) als der vielumstrittene Ehrenplatz und gebührte der Primadonna und wenn diese im Ensemble frei war dem Primouomo. Auch die Ensembles waren Ruhepunkte, ähnlich wie die Arien, und wurden gesanglich und darstellerisch wie diese behandelt. Man sah und sang aneinander vorbei ins Publikum, jeder Darsteller ein Bild und Lied für sich.

Die eigentliche Handlung lag in den Rezitativen. Wie nun wurden diese gesungen und agiert? Wenn wir die in Gesangsnummern und Secco-Rezitative (oder Dialog) geteilten Opern analysieren, so werden wir finden, daß die seelischen Prozesse und lyrischen Äußerungen des Dramas in die Gesangsnummern gelegt sind, während die Secco-Rezitative (der Dialog) bloß die pragmatische, meist nur skizzierte Handlung vorwärtstreiben. Diese Trennung von Seelenhandlung und Tatsachenhandlung war so scharf, daß die Franzosen das vom Orchester begleitete Rezitativ, das accompagnato, welches starke, seelische Steigerungen zum lyrischen Ausbruch der Arie führte, geradezu recitatif animé (beseeltes Rezitativ) nannten.

Das recitativo accompagnato, welches gewöhnlich die große Arie einleitete (auch „Titus" Nr. 11, 22, 25), wurde im erhöhten declamando und vollständig sonor gesungen. Hier machte sich auch bei den Italienern der Einfluß des französischen recitatif animé geltend, ja der Theoretiker La Cépède konnte das accompagnato mit Recht eine „Verquickung des recitatif animé mit orchestralen, der Situation und dem Affekt angemessenen Orchesterzwischenspielen" nennen. Seelenmalerei sei der Hauptinhalt und die Schilderung des Verlaufes der Handlung der gesamten Situation, das Entstehen, Anwachsen der Leidenschaften oder ihr plötzliches Aufflammen (Goldschmidt S. 371). Nun ist Lullis „animé" aus der Deklamationsweise der Schauspieler Racines entstanden (auch der „Titus" geht auf ein Racine-Drama zurück!), und diese sowie das Spiel der fanzösischen Tragöden stand auch den Operndarstellern Modell für die szenisch-gesangliche Ausführung des accompagnato. Großes Pathos, weite, schwebende, runde Ballettgebärden von nur symbolisch-andeutender Charakteristik, stilisierte, pathetische Schritte auf den Zwischenspielen. Die leidenschaftlich pathetische Gesangsdeklamation des accompagnato bildet so die Brücke vom Secco-Rezitativ zur reflektiven Lyrik der Arie.

Doch auch dieses Pathos war durch das Temperament des Italieners und seine südliche Grazie gegen die echte tragédie classique-Darstellung lebendurchpulst und dadurch unaufdringlich wirkend.

Wußte doch der Italiener selbst das mit Recht so heißende „secco" zur Musik zu heben. Wenn Calzabigi dem Drama Metastasios Intriguenfülle und Kälte vorwerfen kann, so liegt ein Großteil der Schuld daran an der Dramaturgie dieser Oper. Metastasio machte durch seine Sentenzenarien den Hauptreiz des Dramas, das lyrische Ausströmen der tragischen Gefühle unmöglich. Dafür mußte nun möglichst viel pragmatische Handlung entschädigen, um die Spannung zu halten, und zu diesem Zwecke dienten die Intriguen und Parallelhandlungen. Spannungen aber verlangen ein rasches Spieltempo, um sich zu erhalten. Daher näherte sich das Secco mehr der (italienischen!) Umgangsprache, war frei im Rhythmus gehalten und ließ der Ausdrucksphantasie des Darstellers allen jenen Raum, welchen ihm die melodische Komposition (trotz der Verzierungsfreiheit!) nicht geben konnte. Uns scheinen Secco und Arioso unvereinbare Gegensätze, ein stilistischer Bruch im Stil des Musikdramas. Das Element der Musik, das Sinnlich-Schöne, lebte in den Arien und Ensembles, das Element des Dramas, das Charakteristische, trieb sich im Secco vorwärts. Hier mußte, wie so oft, der Darsteller für den Dichter einspringen, und er tat es auch. Der Singschauspieler schuf in den Gegensätzen von Secco und Arioso eine gewisse Einheitlichkeit, indem er das Rezitativ sinnlich-schön, also musikhaft gestaltete. So wird an der Todi (welche freilich zuerst, wie so viele Sänger des 18. Jahrhunderts, lange Schauspielerin war) ganz besonders der Vortrag des Rezitativs bewundert, in welchem sie seine Elemente: das sprachliche wie das musikalische musterhaft vereinte. „Sie deklamiere, aber sie singe auch", während der Kastrat Pacchierotti dem Rezitativ Melodie gab und im Vortrag der Arie näherte. So „sprach man das Secco nicht mehr nur leichthin, sondern man bemühte sich, die affektuosen Stellen wirklich zu singen und sie durch eine den geschlossenen Gesängen genäherte Vortragsart, also durch längere und gemessenere Töne auszuzeichnen" (Goldschmidt S. 367 f.).[6] Aber auch in der Haltung und Bewegung sanken die Darsteller im Rezitativ nicht zu einem harten Naturalismus herab, sondern blieben auch hier, bei aller Lebendigkeit, gegenüber der Arienpose in Gang und Geste rhythmisch gebändigt, in jedem Schritt, in jeder Gruppe aufs Bild berechnet.[7] So war auch hier der Stil festgehalten, die Kluft zwischen Secco und Arioso durch die Darstellung überbrückt.

Was die Chöre angeht, so genügt ein Blick in mehrere Partituren und Textbücher, um zu zeigen, daß sie nicht unmittelbar handelnd in das Drama verflochten waren, wie z. B. die Gefangenen des „Fidelio" oder das Volk der „Meistersinger", sondern betrachtend, die Vorgänge kommentierend und mit Anteil begleitend, aber immer von der Handlung distanziert, objektiviert gehalten waren. Durch Aufzüge, lebende Bilder und ballettartige Gruppierungen die Vorstellung zu verzieren war ihre darstellerische Aufgabe.

III.

Daß das 18. Jahrhundert seine Operncharaktere musikalisch nicht nationalisierte, sieht Goldschmidt (S. 350 f.) darin begründet, daß die Musik damals „nur den Affekt selbst schildern sollte, der ja in allen Sprachen und bei allen Völkern sich gleich äußerte". Ich glaube aber eher an eine Wechselwirkung von Musik und Theater. Nationalisierte doch damals das Schauspiel noch weniger als die Oper, denn die Bühne gab auch dort nur die Affekte und kein Milieu. Der sichtlichste Träger der Nationalität, das Kostüm, war durchaus das französische Rokoko-

[6] Aus diesem Streben nach affektuoser Melodie erkläre ich mir auch die lebendige Anwendung der Vorhalte im Rezitativ.

[7] Kiesewetter, Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges, Leipzig 1841, S. 55 f.

kostüm der Zeit, nur durch symbolische Attribute andeutend, wes Landes und Standes sein Träger war. Und die nationalen Kontraste waren in der Musik der Reformopern (z. B. in den Skythen Glucks und den Türken Mozarts) fast stärker als im Kostüm, selbst als es nach 1774 historisch sich zu gebärden begann. Die Hofopern freilich, zu denen auch „Titus" gehört, waren nur auf das Sinnlich-Schöne, den Ziergesang und das Bild, gerichtet und wichen damit wissentlich und absichtlich der Charakteristik, dem Nationalisieren, aus. Und so sind auch die Römer im „Titus" bloß die traditionellen Personifizierungen von Kontrastaffekten im Theaterkostüm der Zeit. „Titus" wurde zwar nicht mehr in Reifrock und Escarpins dargestellt, aber doch in einem antiken Phantasiekostüm, welches die herben antiken Formen so mit Rokokoelementen durchsetzte, daß von dem strengen Römertum und der grandiosen Linie der Kaiserzeit wenig übrig blieb. Die historische Echtheit hätte übrigens schlecht zu den Figuren Metastasios, zu ihrer zierlich eleganten Darstellung und schon gar nicht zur Musik Mozarts gepaßt. Die Oper war für jene Rokoko-Römer geschaffen, wie sie auf dem Kapitolbild des Fuentes zu sehen sind, und also gehören sie ebenfalls in den Stil dieser Oper.

(Schluß folgt.)



„Das höllisch Gold"

Singspiel von Julius Bittner

Uraufführung in Darmstadt am 15. Oktober

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Der Begriff des musikalischen Singspiels ist vielumstritten und vielbegehrt. Aber gerade deshalb lockt er zu anregender Betätigung und führt, wiewohl er allerlei Schwankungen unterworfen bleibt, auch egoistische Interessen zu Zielwirkungen, die immerhin einer Theaterkultur ähnlich sehen. Julius Bittner, der vielgenannte Wiener Komponist und Gerichtsherr, hat mit klanglichen Gründen zum Teil recht, sein neuestes Opus mit dieser Bezeichnung zu belegen, stofflich wird man ihm aber entgegenhalten müssen, daß der Materie menschlich ernstester Tragik schlechterdings jeglicher Anlaß zu solcher Benennung mangelt. Gewiß, die Form seines Spieles ist Hans Sachsisch umgrenzt. Aber damit ist auch alles gesagt, was seiner wahrnehmbaren Umwelt das Ausmaß gleichlautender Farbengebung leihen könnte. Hat er mithelfende Kräfte im Stil jener alten echten Knittelverse gefunden, so ist anderseits doch auch seiner Dichtung nicht jede individualisierende Ausprägung abzusprechen: Bittner kann recht hübsche Verse machen, davon legten ja schon die früheren Texte und die eigenen Worte zu seinen Liedern Zeugnis ab. Rechnen wir dazu, daß seine Art ausgesprochen volkstümlich sein will, so fällt der Anschein, als habe er sich einer zufälligen Macht bedient, die seinen besonderen physischen Kräften nicht hätte entsprechen können, fast ganz. Als Kollektivum mag also „Das höllisch Gold" unter dem Titel eines deutschen Singspiels fortbestehen. Und es besitzt die seltene Kardinaltugend, die Empfängnisfähigkeit des Zuschauers mählich zu steigern, so daß ehrliche Freude herrscht, wenn endlich der Teufel aus der Vielheit der Menschlein sich eines herausfischt und zur Hölle schleppt, dem die Sucht nach Geld und Gold über alles ging. Auf diesem alten Motiv nämlich baut sich die Handlung auf, die, weil eben allzu bekannt, keinen breiten Raum erfordert und moralisch wie klanglich in einem kurzen Einakter ausgeschöpft werden kann. Da ist der Mann, die Frau. Das innige Verhältnis beider trübt der Mangel an Geld und mehr noch eine Schuldenlast, die sie von Haus und Hof treiben will. Der Mann, dem es an die Ehre geht, steht ganz im Fluch des Geldes, im Banne des verfluchten Goldes. Auch Bitten und Beten der Frau versagt. Da erscheint der Teufel auf der Erde. Er soll in dienstlichem Gang eine Seele zur Hölle bringen und ködert mit seinem roten glänzenden Gold auch gleich ein altes Weib, das ihm den Mann in die Hände spielen will. Während die beiden noch verhandeln, erfleht sich die Frau vom Himmel Rettung. Der Sohn des Hausherrn, der sie fortjagen will, huldigt ihrer Schönheit und verspricht, das Geld zum Mietzins herbeizuschaffen. Wie er es wirklich bringt und sie ihm durch einen Kuß dankt, beobachtet sie ihr Mann und stürzt mit den schwärzesten Gedanken über ihre Unkeuschheit auf sie zu. Sie flüchtet zum Madonnenbild, das ihre Unschuld durch strahlende Helle bekennt. Betroffen von dem Heiligenschein sieht der Mann sein neues Unrecht ein; schnell sind die beiden wieder versöhnt, der Teufel aber packt das alte Weib . . .

Man hat mit gewisser Berechtigung dem sinnigen Spiel den Namen einer Legende geben wollen, und dem entspricht in der Tat auch mehr die musikalische Konzeption, die Volksliedartiges in musikdramatischer Verschmelzung bietet und deshalb vielleicht dem Komponisten nicht die volle Bewegungsfreiheit der Persönlichkeit ließ. Es ist romantische Kunst in reinster Wechselwirkung, und Bittner hat in dieser einseitigen Bindung seines Talents vielfach die grundlegende Bedeutung erkannt, die immer noch der Romantik in den Widersprüchen der Oper eine erfreuliche Seite sichert. Ihm, dem erfahrenen Theatermann, braucht man daneben gar nicht besonders die bühnenwirksame Geschicklichkeit der technischen Aufmachung nachzurühmen. Es kann dem Werk sogar eine ästhetische Einheit zugestanden werden, wenn unbewußte Gesetzmäßigkeit mit in Betracht gezogen wird und der Mangel an individuellen, reinschöpferischen Eigenheiten nicht zu stark ins Gewicht fällt. Der Uraufführung hatte sich Felix v. Weingartner angenommen. Das verbürgte einen Erfolg, der den Ausführenden wie dem Musiker Bittner gleichermaßen zugute kam. Anna Jakobs (die Frau) und Josef Mann (der Teufel) entfalteten in dem chorlosen Werk schöne gesangliche Kräfte. Die Spielleitung war Bruno Harprecht anheimgegeben, der aus dem für moderne Theaterkunst recht tüchtigen Bühnenbild vielerlei herauszuholen verstand, aber schauspielerisch dem Vertreter des Ephraim nichts beibringen konnte, der gesanglich ebenso falsch am Platze war.

Dem Einakter (Textbuch und Klavierauszug erschienen in der Universal-Edition) folgte für Darmstadt die Erstaufführung von Leo Blechs „Versiegelt", auch dessen flüssig leichte Wiedergabe ein Beweis, daß an diesem Hoftheater die Totalität modernen Opernbetriebes ein nicht sehr häufig anzutreffendes Maß der Vollkommenheit erreicht hat.

Aus dem Leipziger Musikleben

Im gastlichen Hause Schmidt-Ziegler sind auch für diesen Winter fünf musikalische Unterhaltungen, deren Reinertrag zu wohltätigem Zwecke verwendet werden soll, in Aussicht genommen. Am Sonntag war das Dresdner Streichquartett der Königlichen Hofkapelle (Gustav Havemann, Erdmann Warwas, Alfred Spitzner und Georg Wille) eingekehrt, um den Zuhörern mit dem Vortrage von Brahms' A moll-Streichquartett (Op. 51) und Schumanns Klavierquintett in Es (das Klavier meisterte Anatol v. Roessel) einen Genuß zu bereiten. Der Vorzug dieser hochgebildeten Quartettvereinigung liegt unsers Erachtens in dem männlichen und bewußten Mitsprechen aller vier Stimmen, welche trotzdem jeden Anlaß beobachten, wo ein momentanes Zurücktreten des einzelnen notwendig erscheint. Zur klanglichen Abwechslung sang Frau Clara Senius-Erler überaus reizvoll einige Schumannsche Lieder, feinsinnig von Frau Tilla Schmidt-Ziegler begleitet. —

Lotte Kreisler und Johanna Thamm, eine Pianistin von Qualität, gaben im Kaufhaussaal gemeinsam einen Abend. Erstere sang eine Anzahl weniger bekannter Lieder von Marx und Ehrlich, daneben mehrere öfter zu hörende von Wolf und Strauß mit Geschmack und plastischem Gestalten. Johanna Thamm ist ebenso technisch sattelfest wie ästhetisch gereift. Besonders lebhaften Beifall errang sie sich mit dem künstlerisch geadelten Vortrage von Liszts H moll-Sonate. —

Clara Senius-Erler und Luise Gmeiner sind zwei feingeartete Talente, die zwar nur ein kleines Feld musikalischen Ausdrucks bebauen — aber sie ernten darauf reife Früchte Beider Kunst liegt nicht in gefühlsschwerer Sphäre, im Leidenschaftlichen, Pathetischen. Aber sehr reizvoll vermag Clara Senius-Erler leicht dahinfließende, duftige, zarte Melodien musikalisch zu ziselieren und zu deuten, ebenso wie Luise Gmeiner im Lyrischen, Poetischen (Liszts „Liebestraum", Andante aus Brahms' Op. 5) feine Muster auszubreiten versteht. Max Wünsche war der Sängerin eine ausgezeichnete, sichere Stütze am Klavier. —

Das Programm eines vom trefflichen Kantor der Andreaskirche Otto Lange mit viel Geschick und wahrer Hingabe vorbereiteten Wohltätigkeitskonzerts führte die Hörer vom Reformationsfest hin zum Totensonntag. Der vortrefflich geschulte Chor zeigte in einigen ziemlich schwierigen Aufgaben („Ein feste Burg" von Doles, „Ich hörte eine Stimme" von Herzogenberg, Brahms' „Wie lieblich sind deine Wohnungen"), welch guter musikalischer Geist in ihm und seinem unverdrossenen Leiter steckt. Von den Solisten entzückte und erbaute Else Siegel die Hörer mit ihrer schönen, metallenen Stimme und der vornehmen, durchgeistigten Art ihres Vortrags. Sie sang eine Arie aus „Elias", ein Lied von Bach und Schuberts „Litanei". Hans Lißmann von der Oper offenbarte sein ansehnliches Können und seine geschmackvolle Art zu singen in Arien von Bach und Mendelssohn. Der vielseitige Max Wünsche endlich trug auf dem Cello ein Andante aus der Feder des Unterzeichneten mit seelenvoller Hingabe und edlem Tone vor.

E. M.

Einen erfolgreichen Kammermusikabend gaben Frl. Marie Schlesinger und Professor Fritz v. Bose im gut besuchten Saale des Kaufhauses. Schon das feingewählte Programm war verlockend: Gutes aus der Gegenwart (drei gediegene wirkungsvoll gesetzte Klavierstücke von Bose, Lieder von Wollfahrt, Weismann und J. v. Bose) und Bestes aus älterer Zeit (große Klavierwerke von Schubert und Brahms, Gesänge von Beethoven). Frl. Schlesinger behandelt ihr hübsches Stimmchen mit großer Sorgfalt und weiß die höchste Lage, die sich gefährlicher Dünnheit nähert, immer noch musikalisch schmackhaft zu machen. Nicht nur am schönsten, sondern überhaupt ganz ausgezeichnet sang sie ein reizendes Wiegenlied von Julia v. Bose und das zugegebene „Veilchen" von Mozart. Professor v. Boses eigene Kompositionen fanden eine verdientermaßen beifällige Aufnahme, besonders das famose Scherzo. Der Abend schloß mit den meisterhaft gespielten Händelvariationen von Brahms.

Im sechsten Gewandhauskonzerte gab es eine unter Nikisch glänzend ausgeführte Wiederholung der Straußschen Alpensinfonie, über die wir uns oft genug (pro et contra) geäußert haben. Gewiß sind zahlreiche Kinkerlitzchen darin, über die man sich ärgern oder nach Belieben amüsieren kann, ebenso gewiß aber auch Einzelheiten, wie die geniale Durchführung der Waldmelodie und der wunderbar feierliche Bläsersatz mit Orgelbegleitung („Ausklang"), die zum Heulen schön und ergreifend sind. Aber das eigentliche Ereignis dieses Konzertes war doch nicht die problematische Sinfonie, sondern wieder einmal das Auftreten des Thomanerchors. Geführt von seinem bewundernswerten Meister Gustav Schreck, sang er vier gemischte Chöre von Dworschak in so grundmusikalischer, künstlerisch abgeklärter und technisch vollkommener Art, daß seine Äußerungen wie Selbstverständlichkeiten erschienen. Die Gesänge selbst gehören zum Schönsten aus Dworschaks Feder, was man von dem sinfonischen Gedichte „Die Waldtaube", das den Abend eröffnete, nicht behaupten kann. Es ist wie mit den anderen sinfonischen Dichtungen von ihm: der sklavische Anschluß an ein dichterisches Programm verdirbt ihm das Konzept. Der absolute Sinfoniker Dworschak, überhaupt der absolute Musiker, steht bedeutend höher. Bei der „Waldtaube" sind es nur die (sonst berüchtigten) Einzelschönheiten, mit denen gerechnet werden kann. ♯

Das Klingler-Quartett (Prof. Karl Klingler, Rich. Heber, Fridolin Klingler und Max Baldner) möchten wir zu den besten Vereinigungen dieser Art rechnen. Selbst die berühmten Böhmen übertreffen es nicht. Der Charakter des Klingler-Quartetts ist edler, kräftiger Ton, zum Sanften, doch nie zum Süßlichen herabgemildert, einheitliches Auffassen im großen und von innen heraus, treue Hingabe an die Komposition, Selbständigkeit bei größter Bescheidenheit jedes einzelnen. Der Primspieler und Patron des Quartetts ist durch sein gesundes Spiel sowie durch seinen unbestechlich keuschen Kunstsinn zum Kammermusikspieler wie geschaffen. Es ist ein Genuß, zu hören und zu beobachten, mit welcher Ruhe und Sicherheit er — ohne sich hervorzudrängen oder von den anderen Kollegen sich musikalisch den Hof machen zu lassen — das Ganze führt. Die Herren spielten Fis moll-Quartett (Op. 121) von M. Reger, einen köstlichen Haydn (G dur, Op. 77 Nr. 1) und Schuberts unverwelkliches D moll-Quartett (nachgelassenes Werk).

Marie Gabriele Leschetitzky, die einstige Schülerin und jüngste Gattin des im vorigen Jahre hochbetagt in Dresden verstorbenen berühmten Klaviermeisters, gab im Feurichsaale einen Abend. Der Ruf der berühmten Schule, die sie durchgemacht hat, fand in ihrem Spiele, wenigstens nach der technischen Seite hin, ehrenvolle Bestätigung. Allein weit über das Technische hinaus ragen die Vorzüge der temperamentvollen Polin nicht. Schuberts A dur-Sonate (nachgelassenes Werk), die in G moll von Schumann und B moll von Chopin klangen zumeist wie Übersetzungen aus fremder Sprache. Man hörte wohl die Anwendung der Ausdrucksmittel, aber nicht den rechten Ausdruck, da sich das Innere der Spielerin nicht mit dem Geiste des Komponisten — Chopin vielleicht ausgenommen — assimiliert. Dieser Mangel fühlt sich mit instinktiver Sicherheit, so schwer er in Worten darzulegen ist. ♭

Musikbriefe

Aus Braunschweig

Von Ernst Stier Anfang November

Mit dem Eintritt der rauhen Jahreszeit erwachte hier die Tonkunst zu neuem Leben und entschädigte durch ihre herrlichen Blüten reichlich für die schwindenden Naturschönheiten; der Krieg verursachte keinerlei Störung, die Verhältnisse näherten sich immer mehr den normalen, friedlichen, nur einige auswärtige Konzertgeber erfuhren zu ihrem Schaden, daß wirtschaftliche Gründe manchen Kunstfreund auch auf diesem Gebiete zur Sparsamkeit zwangen. Das Hoftheater erfreut sich nach wie vor auffallend regen Besuches, die Oper entbehrten wir allerdings schmerzlich, im Interesse der Sache aber gern während der ersten Hälfte des Monats. Generalmusikdirektor Carl Pohlig reiste schon in der ersten Oktoberwoche nach Lille, um die dortigen Vorstellungen mit dem aus Militärmusikern gebildeten Orchester in mühsamen Proben sorgfältig vorzubereiten; denn „Die Walküre" erschien dort zum ersten Male, und zwar als Festvorstellung. Das neue, große, prächtige, 1600 Sitzplätze enthaltende Theater war bei Ausbruch des Krieges soeben fertig geworden und sollte am 13. Oktober mit Wagners „La Valkyrie" feierlich eröffnet werden, wurde vor dem Einzug der siegreichen Deutschen aber durch Herausreißen des Fußbodens, Verschütten der Bühne, Entfernung der Maschinerie usw. völlig unbrauchbar gemacht. Nachdem sich unsere Truppen in der Stadt häuslich eingerichtet hatten, stellten sie auch den verwüsteten Musentempel rasch wieder her und drohten dem verstockten Herrn Bürgermeister mit Gewahrsam, bis er sich besonnen hätte, wo die wichtigen Maschinen versteckt wären. Rasch kehrte sein Gedächtnis wieder, und so konnte edle Kunst von den Hunnen und Barbaren bald in ausgiebiger Weise gepflegt werden. Am 13. Oktober 1914 hatten die Deutschen die Stadt erobert, nach zwei Jahren sollte der Gedenktag durch die 200. Vorstellung gefeiert und von der Braunschweiger Hofoper durch das ursprünglich in französischer Sprache beabsichtigte Werk zu einer bedeutsamen Festvorstellung gestaltet werden. Nach einem ausführlichen Bericht der „Liller Kriegszeitung" gelang dies vollkommen. Unsere Kräfte mit Ausnahme von Frl. Dennery, die für die erkrankte hochdramatische Sängerin St. Schwarz eingesprungen war, namentlich Alb. Nagel (Sieglinde), Charl. Schwennen-Linde (Fricka) sowie die Herren Hans Tänzler (Siegmund), Hunold (Wotan) und Jellouschegg (Hunding) lösten bei den Feldgrauen des ausverkauften Hauses auch in der Wiederholung des folgenden Tages jubelnden Beifall aus. Herr C. Pohlig hatte in achtstündigen täglichen Proben dem Orchester das Gepräge seines Geistes und seine hinreißende Begeisterung übertragen, so daß die beabsichtigte festliche Stimmung schon durch Wagners einleitenden Kaisermarsch erreicht und bis zum Schluß gewahrt wurde. Am dritten Tage errang „Der Freischütz" denselben Erfolg, Schwierigkeiten verursachten nur die Bühnenbilder; da man keine Leinewand hatte, veränderten die feldgrauen Maler unter Leitung des bekannten Münchener Künstlers Olbrich nach Schluß der Vorstellung die Kulissen für die Zwecke der neuen Oper. Der zweite Akt der „Walküre" verwandelte sich bis nächsten Mittag in die Wolfsschlucht, beim Beginn „ganz frisch noch das Bild, und die Farbe noch naß", gelang die Täuschung besser als mit Sachs'-Stolzings Werbelied dem unrechtmäßigen Besitzer Sixtus Beckmesser. Die Vorstellung wurde unter großem Jubel der Krieger noch zweimal in Douai wiederholt. Dort zeichneten sich Gertr. Stretten (Agathe), Gertr. Schäfer (Ännchen), die Herren Koegel (Max) und Jellouschegg (Caspar) aus. An der Westfront begann auch der neue Opernspielleiter Benno Noeldechen, der Hofrat Rich. Franz ersetzt, unter schwierigen Verhältnissen seine Tätigkeit, auf die er sich in Augsburg, Düsseldorf, Lübeck sowie als Assistent bei den Wagner- und Mozart-Festspielen in München unter Felix Mottl erfolgreich vorbereitete. Reich belohnt durch die Anerkennung der Militärbehörde — der Dirigent, Spielleiter und die Hauptdarsteller erhielten als äußeres Zeichen der Erinnerung einen Lorbeerkranz mit weißseidenen Schleifen und der Inschrift „Zum Andenken an das Gastspiel in Lille 1914" — und das stolze Bewußtsein, unsre Helden durch den künstlerischen Genuß erhoben und in ihrem furchtbaren Ringen gestärkt zu haben, kehrten nach mancherlei Gefahren und Wechselfällen alle glücklich wieder heim, boten drei Tage später unter Leitung von C. Pohlig und B. Noeldechen eine unvergleichliche Vorstellung von „Tristan und Isolde", in der sich St. Schwarz und Hans Tänzler als Titelhelden, sowie Frida Langendorff (Brangäne) vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg, die für Charl. Schwennen-Linde eingesprungen war, endlich E. Hunold (Kurwenal) und Corvinus (Marke) auszeichneten. Der neue Spielleiter erwies sich als denkender Künstler, und dieser ist nach Lessing noch eins soviel wert. Unter den Neuerungen war die wichtigste, daß er den Kampflärm im letzten Akte nur schwach andeutete, so daß die erhabene Schlußstimmung innerlich und äußerlich ungestört ausklingen konnte. Der neue in den Ferien nach dem System des Direktors Hasait (Dresden) eingebaute Rundhorizont bewährt sich vorzüglich. Während der Vorbereitung von R. Strauß' „Rosenkavalier" bewegt sich der Spielplan in gewohntem Geleise. Als Sologesangsbegleiter trat Rudolf Hartung in den Verband des Hoftheaters. Hier geboren, studierte er in München zunächst Jura, widmete sich aber später auf der Königl. Hochschule, später in Berlin und Leipzig der Musik; hier erwies er sich in einem Kompositionsabend (Lieder, Kammermusik, Klavier) auch als vielversprechender schaffender Künstler; jetzt liegt eine Sinfonie von ihm fertig vor, die vielleicht unsere Hofkapelle diesen Winter noch aus der Taufe hebt.

Die Konzertsaison wurde durch ein Orgelkonzert im Dom eingeleitet, mit dem der neue Hof- und Domorganist Walrad Guericke die von seinem Vorgänger Kurt Gorn eingeführten Veranstaltungen erfolgreich weiterführt. Er erwies sich als hervorragender Meister seines Instruments. Unsere auch auswärts vorteilhaft bekannte Pianistin Emmi Knoche brachte mit dem Kammervirtuosen A. Bieler an einem Abend Beethovens fünf Cello-Klaviersonaten zum Vortrag, dem auch der äußere Erfolg nicht fehlte. Ganz ähnlich gestaltete sich der Sonatenabend von K. St. Graßl und Musikdirektor A. Therig, der die Violinsonaten von Händel (A dur), Beethoven (Op. 12, D dur) und Brahms (G dur) enthielt.

Als fertige Künstlerin kehrte Maria Mora v. Goetz, die hier ihre Jugend verlebte, den Grund ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung legte, zu einem Liederabend zurück und erntete mit dem Begleiter Prof. Fritz Kauffmann (Magdeburg), dessen vier Liedern sie hier viel Freunde erwarb, allgemeinen, herzlichen Beifall. Der Stuttgarter Kammersänger Oskar Bolz, der im Hoftheater als Rienzi und Herodes („Salome") verschiedentlich ausgeholfen hatte, gab mit seinem Landsmann Angelo Kessisoglu einen Wagner-Liszt-Abend, war aber über den geringen äußeren Erfolg jedenfalls so enttäuscht, daß er nicht wiederkommt. Zusammenhangslose Bruchstücke aus Wagners Werken sind mit Recht unbeliebt, müssen als sinn- und zwecklos abgelehnt werden. Ganz ähnlich verlief ein Abend des Künstlerehepaars O. Metzger-Lattermann, das vorigen Winter mit Forchhammer, der in letzter Stunde für seinen Münchener Kollegen H. Knote eingesprungen war, vor vollbesetztem Saale sang; diesmal hatte man als Dritte im Bunde Frau Fleischer-Edel mitgebracht, die in Verkennung ihrer stimmlichen und künstlerischen Eigenschaften die „Hallen"-Arie und das Gebet aus „Tannhäuser" sang; das Duo aus dem ersten Akte von „Lohengrin" mit Frau O. Metzger erschien geradezu sinnwidrig, denn wenn Ortrud gleißnerisch und heuchlerisch Elsas Mitleid erfleht und ihr in demselben Atem Fortissimo den Racheschwur in die Ohren schreit, muß man sagen: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage!" — Den musikalischen Gipfelpunkt des Monats bildete

das Konzert der Hofkapelle im Hoftheater, das insofern eine Störung erfuhr, als der Hofopernsänger Kurt Taucher (Hannover) in letzter Stunde absagte; liebenswürdig wie immer sprang unsere ehemalige jugendlich dramatische Sängerin Marg. Elb (Magdeburg) ein, war bei Beginn des Konzerts aber noch gar nicht da; sie kam (aus dem Zuge), sang und siegte, ließ den Tenor, auf den man sich gefreut hatte, vollständig vergessen und erzielte durchschlagenden Erfolg. Generalmusikdirektor Carl Pohlig hatte der Hofkapelle den Schwerpunkt überwiesen: „Im Herbst" von Grieg, die vierte (romantische) Sinfonie von Anton Bruckner, Siegfried-Idyll und Kaisermarsch von Wagner. Die genannte, hier unbegreiflicherweise ganz unbekannte Sinfonie machte in der tadellosen Wiedergabe so tiefen Eindruck, daß eine Wiederholung zu gelegener Zeit erwünscht wäre. Dirigent und Orchester wurden stürmisch gefeiert. Die Wohltätigkeitskonzerte haben glücklicherweise ohne Nachteil für die Kunst abgenommen, eine Vormittagsaufführung zum Besten der Flotte, die von Mitgliedern des Hoftheaters bestritten wurde, machte eine rühmliche Ausnahme von dilettantischen Leistungen und bestätigte als solche die Regel.

Aus Frankfurt a. M.

Von Hugo Schlemüller

Mitte November

Das Frankfurter Opernhaus schwankt und fährt ein bißchen unsicher, wie ein Zeppelin, der einen Propeller verloren hat. Zwei Intendanten bemühen sich jetzt, die Fahrtrichtung zu bestimmen. Herr Volkner dient sein letztes Jahr ab und möchte gern einen guten Abgang haben. Herr Hofrat Zeiß, der erst 1917 das Steuer allein in die Hand nehmen soll, ist auch schon eingetroffen und regiert pränumerando mit. Mit dem Personal geht's da manchmal durcheinander. Man weiß nicht, wem man es zuzuschreiben hat, daß so viele gute Kräfte gehen und der Ersatz — eben nur ein Ersatz ist. Dabei ist der Aufsichtsrat jetzt durch Vertreter der Stadt auf 16 Herren angewachsen, die alle hübsch aufpassen müssen, daß nichts Unrechtes geschieht. Rechnet man dazu, daß die Herren Kapellmeister, Regisseure und Verwaltungsdirektoren auch noch einiges Sachverständige dazu zu reden haben, so wundert man sich nicht über den Notschrei: „Was tun, spricht Zeiß!" Nun, im Moment kann er nicht viel mehr tun, als neue Kräfte engagieren. Es gilt allerhand Lücken auszufüllen. Lisbet Sellin, die zehn Jahre lang mit ihrer lieben Stimme die Herzen der Frankfurter rührte, mußte gehen. Karl Gentner, ein Tenor voller musikalischer Kraft und als Spieler von unerreichter Wirkung, ging ebenfalls. Charlotte Uhr verließ uns freiwillig, um dem Ruf an die Dresdner Hofoper zu folgen. Ihre liebenswürdige Erscheinung vermissen wir ungern. Inzwischen hat sie sich mit dem Kapellmeister der Charlottenburger Oper Rud. Krasselt vermählt und wirkt vorläufig nur noch en famille. Daß Kapellmeister Pollak ein Opfer des Krieges wurde, ist bekannt. Das heißt er lebt noch. Aber leider in Amerika. Großmütig gaben wir ihm Urlaub, sich in Chikago Lorbeeren zu holen. Großmütig ließen ihn die Engländer heraus. Aber den Rückweg versperrten sie ihm und ließen ihn in Amerika sitzen. Leider benutzte er seine freie Zeit dazu, mit der Hamburger Oper einen Vertrag abzuschließen. Warum man eine solche Kraft hier nicht halten konnte, ist ein Rätsel. Ihn vertrat Herr Lert aus Darmstadt mit vielem Geschick, bis er den ersten Kapellmeisterposten in Kiel annahm. Dann trat Herr Selberg ein, der sich von Anfang an als schlagkräftig und routiniert erwies. Auf der Bühne ebenfalls neue Gesichter. Frl. Holl gehört zu den Künstlerinnen, die im Spiel so aufgehen, daß der Gesang erst an zweiter Stelle kommt. Ihre Mona Lisa konnte nicht nervenpeinigender sein. Frau Kammersängerin Lauer-Kottlar, unsere neue hochdramatische Sängerin, ist eine Künstlerin ersten Grades. Sie berechnet klug die stimmlichen Wirkungen und ersetzt dadurch, was ihr an letzter Kraft und Wucht fehlt. Herr Resni aus Cöln ersetzt uns den launigen Operettensänger Alfred Hauck, der 30 Jahre hindurch das Frankfurter Publikum erheitert hat und einen Abschied feierte, um den ihn Könige hätten beneiden können. Außerordentlich beliebt hat sich Frl. Heim, die Koloraturdiva unserer Oper, gemacht. Sie sang nicht nur ihre Verzierungen bis in die höchsten Höhen hinauf sauber und rein, was an sich schon eine Seltenheit ist, sondern hatte auch, was noch viel seltener ist, im getragenen Gesang eine außerordentlich weiche und süße Stimme. Die Wiener Hofoper wird der Schauplatz ihrer weiteren Triumphe sein. Zuerst bewarb sich um den freiwerdenden Posten Frau Inge Thorsen, eine dänische Sängerin, die musikalisch und feinfühlig ist. Nur erschien ihre Stimme zu klein für unseren großen Raum. Dann gastierte Frl. Marianne Alfermann von der Berliner Hofoper und blendete durch ihre wundervolle Bühnenfigur selbst kritisch kühle Beobachter derart, daß die Mängel ihrer Tonbildung fast übersehen wurden. Eine virtuose Koloratur ist ihr aber zu eigen und der Triller geradezu vorbildlich. Eine angenehme Enttäuschung bot uns das Gastspiel der bulgarischen Sängerin Anna Todoroff. Man hatte geglaubt, ihr aus politischen Rücksichten entgegenkommen zu müssen, fand aber in ihr eine so feingebildete, mit warmer und vornehmer Stimme begabte Sängerin, daß man mit wonnigsten Gefühlen den dunkeln, herzbewegten Tönen der Zigeunermutter Azucena lauschte. Merkwürdigerweise war das Spiel fast zahm, jedenfalls ganz anders, als man es sich von dem südlichen Temperament einer Bulgarin erträumt hatte. Man feierte den Gast lebhaft. Es war aber nicht ein politischer, sondern ein künstlerischer Sieg. Daß E. W. Korngold mit seinen Einaktern „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" großen Erfolg hatte, war nach der glänzenden Aufführung beider Werke unter Dr. Rottenberg nicht verwunderlich. Frau Gentner-Fischer übertraf sich selbst als Violanta, Herr Wirl und Herr Huth, die beiden Tenöre, konnten nicht besser für ihre Rollen gewählt sein. Am meisten gefiel das heitere Stück „Der Ring". Ich halte es für das reifere, obgleich es vor der „Violanta" entstanden ist. Aber die große, tragische Geste verführt den jungen Komponisten zu Übertreibungen, die der Sturm- und Drangperiode entsprechen. Mit welch köstlichem Humor hat Korngold dagegen sein Lustspiel ausgestattet. Wie sprüht da alles von Humor und geistvollen Wendungen. Und dabei alles flüssig, wie aus einem Guß.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Anfang November

Im Konzert des Konzertvereins am 25. Oktober spielte der Salzburger Domorganist Franz Sauer zur Einleitung M. Regers Orgeltokkata mit feiner Regristrierung. Hierauf folgte unter Mitwirkung der dem Konzertverein einverleibten Singakademie Regers letzte Chorkomposition: „Requiem" nach einem Gedicht von Hebbel für Altsolo (ausdrucksvoll von Frl. Adelheid Wollgarten aus Aachen gesungen), Chor und Orchester. Das Ganze ist zunächst auf einen an Bruckner gemahnenden feierlich-düsteren Orgelpunkt aufgebaut, in einem wildaufstürmenden „Fugato" die Schrecken des Dies irae heraufbeschwörend, endlich mit der leise hineinklingenden Melodie des auch in Bachs „Matthäuspassion" verwendeten alten Kirchenliedes „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir" versöhnend abschließend. Eine „Uraufführung" waren schließlich die Variationen für zwei Klaviere über ein Thema von Beethoven (aus den Bagatellen Op. 119 Nr. 11 B dur) Op. 86, nunmehr ganz nur für Orchester bearbeitet, wovon sich der Komponist — in einem an den Verleger gerichteten, im Programmbuch des Konzertvereins mitgeteilten Briefe — eine mindestens ebenso große Wirkung versprach wie von den bisher als sein bestes Orchester-

werk geschätzten Variationen Op. 100 (über ein „lustiges Thema" des alten J. Adam Hiller). Der Erfolg der neuorchestrierten Variationen war hier ein großer, hauptsächlich, wie schon im pianistischen Original (das vielleicht doch manche vorziehen dürften), durch die Schlußfuge, jetzt mit einer Klangapotheose des Beethovenschen Themas in den Blechbläsern, wie sie Brahms bezüglich des J. Haydnschen Themas (St. Antonius-Choral) in seinen herrlichen Variationen Op. 56 so schön gelang. Die zweite Abteilung dieses ersten Sinfonieabends des Konzertvereins nahm die „Eroica" ein, in dem besonders schön herausgebrachten „Trauermarsch" gewissermaßen die Stimmung des Requiems nochmals aufnehmend — freilich ins Erhabenste vertieft, gesteigert, wie es eben nur Beethoven vermocht.

Wie fabelhaft populär Beethoven bei uns gerade in dieser furchtbaren Kriegszeit geworden ist (im Konzertsaal nach wie vor der wahre musikalische Abgott der Hörer, wie in der Oper R. Wagner), bezeugte der zahlreiche Besuch und die begeisterte Aufnahme eines eigenen, am 28. Oktober im großen Konzerthaussaal veranstalteten Beethoven-Abends, zu dessen künstlerischer Leitung Herr Hermann Abendroth, der Dirigent des Kölner Gürzenich-Orchesters (als solcher Nachfolger F. Steinbachs), zum ersten Male in Wien erschien. Als ein wirklich berufener Beethoven-Interpret voll Geist und Temperament, dabei Musiker durch und durch, ohne selbstgefällige äußere „Posen", wußte er alle Schönheiten der vorgeführten drei Werke, der ersten und siebenten Sinfonie sowie des ja auch sinfonisch höchst wertvollen G dur-Konzertes ins hellste Licht zu setzen. Die Klavierstimme im G dur-Konzert behandelte Frl. Gisela Springer mit der ihr eigenen Feinfühligkeit, Delikatesse und — im guten Sinne — lehrhaften Klarheit, so daß sich diese technisch wie geistig vollbefriedigende Leistung würdig ihrem rühmlich bekannten pädagogischen Vortrage „Vom Hörenlernen" anreihte, über welches gewiß aktuelle Thema die eminent musikalische Dame auch ein sehr lesenswertes Büchlein geschrieben (1914 in Wien bei Hugo Heller & Co. erschienen). Zur Abwechslung benützte Frl. Springer im G dur-Konzert die wenig bekannten Kadenzen von Donahnyi, der ja auch selbst — wenn er nur recht disponiert — zu den besten, berufensten Beethoven-Interpreten zählt.

Mit Freude begrüßt man immer als „Konzertgeber" die trefflich eingespielte „Bläservereinigung der k. k. Hofoper" (Herren Wunderer: Oboe, Behrends: Klarinette, Stiegler: Horn, Strobl: Fagott), welche am 23. Oktober einen Mozart-Schubert-Abend im großen Musikvereinssaal gab. Leider ein für intime Kammermusik wenig günstiger Raum, daher denn das zum Anfang gespielte, den Kenner immer von neuem entzückende Klavierquintett von Mozart mit Bläsern (Köchel 452) — unter Mitwirkung F. Löwes am Flügel wahrhaft kongenial ausgeführt — vom Publikum erst im Finale entsprechend gewürdigt wurde. Mozart selbst hielt es, wie er seinem Vater aus Wien nach Salzburg schrieb, für das Beste, was er in seinem Leben geschaffen habe (damals — 1784 — waren freilich seine fünf letzten Hauptopern, seine drei schönsten Sinfonien von 1788, sein Requiem noch nicht komponiert). Aber feiner, klangschöner, mehr untereinander und mit dem Klavier harmonisch zusammenstimmend sind doch die Blasinstrumente nie behandelt worden: wie zauberisch singen sie im Andante, dessen Hauptmelodie jene der Registerarie Leporellos („Mit Blondinen") so liebenswürdig vorausnimmt. Gegenüber diesem Kabinettstücke Mozartscher Erfindung, Mozartscher Kunst nahm sich das noch weiter an diesem Abend (unter Mitwirkung dreier philharmonischer Kollegen der Konzertgeber) gleich trefflich gespielte dreisätzige Sextett in F dur für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte (Köchel 253) stark veraltet aus. Es gehört eben zu jener Serie von im ganzen fünf Divertimentos, welche Mozart 1775/76 als Begleitungsmusik erzbischöflicher Tafelfreuden leichthin aufs Notenpapier warf. „Schubert" war an diesem Abend durch zwei von Frl. Bella Alten gesungene ziemlich unerhebliche Gelegenheitsstücke „Auf dem Strome" (mit obligatem Horn) und „Der Hirt auf dem Felsen" (mit obligater Klarinette) vertreten, welche wohl infolge der Virtuosität der Bläser den stärksten Beifall im ganzen Konzerte erzielten, obgleich die Leistung der Sängerin zwar achtbar aber in der Intonation nicht einwandfrei war. Teils mit Konzertmeister Ad. Busch und der Sängerin Adelheid Wollgarten, teils mit dem Cellisten S. Grümmer und wieder Frl. B. Alten veranstaltete die geschätzte Meisterin auf dem altertümlichen Cembalo Wanda Landowska zwei Bach-Mozart-Abende im kleinen Konzerthaussaale. Ich konnte nur den zweiten Abend besuchen, an welchem wieder besonders J. S. Bachs köstlich-naives Stück humoristischer Programmusik „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders" interessierte und ansprach. Aber auch Frl. Landowskas Vortrag des wunderschönen A moll-Rondos Mozarts (Köchel 511) — vernünftigerweise auf einem modernen Klavier gespielt — war feinsinnig ganz im Geiste des Meisters, der hier als schwärmerischer Tonpoet förmlich Chopin vorausahnt. Zwei Sonaten für Gambe und Cembalo von Bach (G moll und D dur), sodann seine reizend melodische Arie „Mein gläubiges Herze" nebst einigen seltener gehörten, wenigstens mit redlichem Bemühen von Frl. Alten gesungen, bildeten das weitere, durchweg sehr interessante, nicht bloß „historisch" wirkende Programm, welches das andachtsvoll lauschende Publikum bis zum Schlusse fesselte.

Eine überaus würdige, stimmungsvolle Gedenkfeier der 30. Wiederkehr des Todestages Franz Liszts († 31. Juli 1886 in Bayreuth) veranstaltete am 2. November im sogenannten Wagner-Saale des Musikvereinsgebäudes der Wiener akademische Wagner-Verein. Als Hauptmitwirkende waren Musikvereinsdirektor August Göllerich aus Linz und seine Gattin Gisela (geb. v. Paszthory) gewonnen worden, beide einst Lieblingsschüler Liszts, daher in seine tiefsten künstlerischen Absichten wie wenige eingeweiht. Man begann mit des Meisters selten gehörtem 23. Psalm „Mein Gott, der ist mein Hirt" (den auch Schubert und Brahms komponierten), von Liszt für Tenor mit Begleitung von Orgel (an diesem Abend durch Harmonium ersetzt) und Harfe geschrieben, ein echt Lisztsches glaubenskräftiges Stück, in welchem die herrliche Behandlung der Harfe geradezu vorbildlich genannt werden kann. Von Herrn K. Fälbel gesungen, von den Herren Hofpfarrkapellmeister Chr. Eder und Frl. Hübner begleitet, versetzte der trefflich wiedergegebene Psalm sofort die zahlreichen Anwesenden (Vereinsgenossen und geladene Gäste) in die weihevollste Stimmung. Diese wurde gewissermaßen noch gesteigert durch die hochinteressante Uraufführung einer anderen noch ungedruckten geistlichen Komposition Liszts: „St. Christoph", Legende für Baß mit Klavierbegleitung, Frauenstimmen, Harmonium (oder wohl auch Orgel) und Harfe, der durch Damen aus der Schule der Frau Prof. Paumgartner-Papier verstärkte Frauenchor des Vereins in einem Nebenraume aufgestellt und von dem Sohne der letztgenannten Künstlerin, Herrn Dr. Bernhard Paumgartner (als einer unserer besten Orchesterdirigenten mit Herrn T. Konrath in den Populärkonzerten des Konzertvereins wetteifernd), musterhaft einstudiert. Die Legende schildert, wie Christoph „der starke Mann" zuerst einem König, dann dem Teufel gedient, sich aber, als beide das Fürchten gelernt, von ihnen abgewendet und nun an einem mächtigen Strome, woselbst die Brücke abgerissen, die Menschen hin- und herübergetragen habe, auch die stärksten: es war ihm nur ein Spiel. „Da kam ein Kindlein, so hold und lieb und sprach: ‚Christoph trage mich!' Wie schwer die Last! ach wie schwer! Christoph mußte schon versinken." Aber die Engel sangen: „Das Kindlein ist Jesus". Es ist nicht zu sagen, wie — nachdem Liszt schon mit überzeugender Ausdruckskraft die ersten Stadien der Legende in Tönen geschildert — nunmehr der erste Eintritt des herrlich klangschönen, an Palestrina erinnernden Engelchores gleich einer Offenbarung wirkt: zauberhaft, unvergleichlich!! Diese Manuskript gebliebene, zu Liszts schönsten künstlerischen Eingebungen zählende echt religiöse Tondichtung verdiente sofort gedruckt und dann in unseren Gesellschaftskonzerten aufgeführt zu werden; ihr trefflicher Leiter, Hofopernkapellmeister Schalk, sei hiermit eigens darauf aufmerksam gemacht.

Nachdem auf allgemeines Verlangen der Frauen-Schlußchor der Legende wiederholt worden, würdigte Max Morold (d. h. Ministerialrat v. Millenkovich) die Bedeutung des Tages in einer so markigen, geist- und gedankenvollen, von teilweise ganz neuen Gesichtspunkten ausgehenden Rede, daß auch diese sofort gedruckt werden sollte, indem sie namentlich zur Bekehrung gewisser noch heute an Liszts selbstschöpferischer Größe engherzig Zweifelnden in den weitesten Kreisen Verbreitung verdient.

Und jetzt erst kamen die wahrhaft herrlichen pianistischen Liszt-Interpretationen des Künstlerpaares Göllerich an die Reihe. Wie Frau Direktor Göllerich eines der hochpoetischen Petrarca-Sonette ihres Meisters, dann die glänzende wenig bekannte Konzertetüde „Die Sirene" und — als Zugabe — das schöne Fisdur-Impromptu (das wir voriges Jahr im Wagner-Verein vom „Notre-Dame"-Komponisten Prof. Franz Schmidt gehört) spielte, wie dann später ihr Gatte in dem grausig-genialen Melodram „Lenore" (nach Bürger) zu dem von M. Morold meisterhaft gesprochenen Gedicht die höchst ausdrucksvolle Klavierbegleitung besorgte und schließlich allein drei — wieder ungedruckt! — „Religiöse Harmonien" a) Präludium „in festo transfigurationis Domini Jesu Christi" b) „Resignation zum Feste der Schmerzen Mariae" c) „Sancta Dorothea" — durchweg intimste, echteste Lisztsche Monologe am Klavier aus des Meisters letzten Jahren — interpretierte: von allen diesen Vorträgen konnte man nur sagen: vollendet, kongenial, geistig wie technisch unübertrefflich! „Sancta Dorothea" mußte Direktor Göllerich wiederholen. Zum Schluß eine imposant virtuose Doppelleistung des Künstlerpaares Göllerich in Liszts prachtvollem, alle Dämonen des Instrumentes aufwühlendem „Concert pathétique" vierhändig für zwei Klaviere, bekanntlich vom Meister selbst aus seinem großen „Klaviersolo" in E moll entwickelt. Hierauf natürlich stürmischer, langanhaltender Beifall und nach den musikalischen Hochgenüssen geselliges Zusammenbleiben der meisten zu der Gedenkfeier im Saale Erschienenen unter den anregendsten Gesprächen, als eine Art Symposion, die Teilnehmer weit aus den Schrecken des Krieges in eine ideale Welt versetzend — bis über die Mitternachtsstunde hinaus.

Es mag der Überflutung Wiens mit gebildeten Flüchtlingen zuzuschreiben sein, daß gerade jetzt zu unseren Konzertsälen ein schier unerhörter Andrang herrscht und die scheinbar abgespieltesten klassischen Stücke wie Novitäten wirken, da sie eben viele „aus der Provinz" doch zum ersten Male hören. Und daß man andererseits — was das persönliche Moment betrifft — künstlerische Gäste aus dem lieben, mit uns so innig verbrüderten Deutschen Reich besonders freudig begrüßt, versteht sich von selbst. Es war daher ein sehr glücklicher Gedanke des hiesigen Konzert-Büro Heller, unter dem Titel „Musikgastspiele deutscher Städte in Wien" eine Reihe eigenartiger Orchesterkonzerte zu veranstalten, deren erstes — zum Besten des Wiener Journalisten- und Schriftstellervereins Concordia — am 30. Oktober im großen Musikvereinssaal stattfand und, die Stadt Stuttgart vertretend, von dem dortigen Generalmusikdirektor Max v. Schillings geleitet wurde. Er dirigierte die rein orchestralen Stücke des Abends — Beethovens C moll-Sinfonie und Wagners Siegfried-Idyll — mit einer gewissen selbstverständlichen Sachlichkeit, sicher und wirksam, ohne auf Entdeckung neuer Vortragsnuancen auszugehen, was ja auch im Grunde durchaus nicht nötig. Die zwei ersten Sätze der Sinfonie nahm er vielleicht für das Empfinden mancher etwas zu langsam, um so überzeugender schlugen die zwei letzten ein. Besonders fein phrasiert und innig herausgesungen fand ich das liebreizende Siegfried-Idyll, für welche dankbare Aufgabe freilich schon unser Löwe das dem Gaste zur Verfügung gestellte Konzertvereins-Orchester trefflich vorbereitet hatte. Als Sängerin hatte Schillings aus Stuttgart die dortige Königl. Opernprimadonna Hedy Iracema-Brügelmann mitgebracht, welche mit Wärme und Intelligenz die große „Fidelio"-Arie und drei Orchesterlieder von R. Strauß vortrug, unter welchen sie das letzte — die bei ausreichender Stimmentfaltung immer zündende, wenn auch diesfalls schon etwas abgenützte „Cäcilie" — wiederholen mußte. Als Komponist war Schillings an diesem Abend durch sein wirkungsvolles Melodram „Das Hexenlied" vertreten, das als Sprecher des Wildenbruchschen Textes zuerst 1905 Ernst Possart (aus München) in Wien eingeführt. Jetzt — am Stuttgarter Abend — sprach oder spielte vielmehr mit erschütternder dramatischer Kraft L. Wüllner die Dichtung, hiermit wieder einen großen Erfolg erringend: er ist und bleibt einer der gefeiertsten Lieblinge unseres Publikums, namentlich der Damenwelt. Von Frau Brügelmann wäre noch zu erwähnen, daß sie zuvor schon mit sehr günstigem (wenn auch nicht gerade glänzendem) Erfolge in unserer Hofoper als Valentine („Hugenotten") und Donna Anna („Don Juan") debütiert hatte, wozu auch die stattliche, sympathische Erscheinung gar wohl paßte. Man erfreute sich namentlich an dem Wohlklang der Mittellage der gutgeschulten Stimme, lobte auch Vortrag und Spiel. Ich selbst konnte diese beiden Opernvorstellungen nicht besuchen.

Max v. Schillings hatte noch vor dem eigentlichen Stuttgarter Abend im Musikvereinssaal ebendaselbst am 27. Oktober ein Konzert unserer ersten Bravour-Pianistin Vera Schapira an der Spitze des (Nedbalschen) Wiener Tonkünstler-Orchesters dirigiert und am 29. Oktober im mittleren Konzerthaussaal von dem gleichfalls aus Stuttgart mitgebrachten Wendling-Quartett" (unter Zuziehung noch des Stuttgarter Hofmusikers H. Köhler als zweiten Bratschisten) sein neues Streichquintett in Es dur spielen lassen. Im Konzert Schapira erzielte die Virtuosin selbst — an eherner Kraft und phänomenalem Zug ihrer grandiosen Technik jetzt einer Carrenno und Menter gleichkommend — sowohl mit Schuberts Wanderer-Phantasie als Tschaikowskys B moll-Konzert den denkbar glänzendsten Erfolg, und es geschah dann etwas in unseren Konzertsälen vielleicht Unerhörtes: daß als stürmisch verlangte Zugabe eine lange, dreisätzige Programmnummer mit Orchester: Webers Konzertstück, gewährt wurde. Das war natürlich schon früher mit M. Schillings verabredet, der an diesem Abend sich wieder — mit dem Meistersinger-Vorspiel — als ebenso berufener orchestraler Wagner-Interpret zeigte wie andererseits mit dem gesangvollen, klangschönen, übrigens hier schon bekannten Zwischenspiel aus seiner ersten Oper „Ingwelde" als talentvoller, selbstschöpferischer, zu seinem großen Vorbilde gleichsam schwärmerisch aufblickender Wagner-Epigone. Nach Fug und Recht konnte er sich mit Frau Schapira in den großen Erfolg des Abends teilen.

An dem Kammermusikabend des trefflichst eingespielten Wendling-Quartetts stand wohl das Interesse an dem neuen Streichquintett Schillings' in Es dur gegen das an dem zuerst von den Stuttgarter Gästen gespielte Streichquintett M. Regers (Es dur Op. 109) zurück. Schillings' Streichquartett — das kurz zuvor seine sehr beifällige Uraufführung in Darmstadt erlebt haben soll — erschien mir — aufs erstemal Hören — als eine äußerst tüchtige Arbeit, vielfach in älterer konventioneller Weise an Mendelssohn und Schumann anklingend. Besonders gefielen Scherzo und Finale. Noch gab es an diesem Abend eine Reihe wieder von Frau Brügelmann mit Lust und Liebe gesungener, vom Komponisten selbst begleiteter Schillingsscher Lieder zu hören, unter welchen aber — wenigstens auf mich — keines tieferen Eindruck machte. Äußerlich am meisten wirkte das letzte, „Freude" — ein schwächeres Seitenstück zu R. Strauß' „Cäcilie". Dieses Lied, ihrem oberen Stimmregister sehr gut liegend, mußte Frau Brügelmann wiederholen.

Mit dem ersten philharmonischen Konzerte der neuen Spielzeit (5. November mittags) eröffnete Weingartner zugleich einen Beethoven-Zyklus sämtlicher Sinfonien des Meisters; nach den acht Abonnementskonzerten soll im sogen. Nicolai-Konzert die Neunte schließen. Außer der Ersten Beethovens (in welcher wie bei allen mir bekannten Wiener Aufführungen der thematisch unbedeutendste Satz, das so harmlos spielende, allerdings sehr herzige Finale weitaus am meisten gefiel) hörte man von den Philharmonikern am 5. November noch in ihrer bekannten kongenialen Weise die Euryanthe-

Ouvertüre und Schumanns dritte Sinfonie, die sogen. Rheinische in Es dur. Weingartner ließ deren fünf Sätze in einem Zuge ohne jede Zwischenpause spielen, was bekanntlich Schumann für seine vierte Sinfonie in D moll eigens vorgeschrieben, für die dritte aber durchaus nicht Bedürfnis war, manchen unvorbereiteten Hörer sogar ermüdet haben mag. Dirigiert und gespielt wurde alles völlig einwandfrei, der Besuch des Konzerts war der gewohnt zahlreiche, der Beifall nach Schumann am Schlusse aber merklich schwächer als nach Weber und Beethoven.

Rundschau

Oper

Barmen Nach fünfmonatlicher sommerlicher Ferienzeit eröffnete das Barmer Stadttheater am 1. Oktober unter Dr. Fischers künstlerischer Leitung die neue Winterspielzeit. Gespielt wird am Sonntag nachmittag zu ermäßigten Eintrittspreisen, Sonntag abends, Dienstag (Operette), Donnerstag und Sonnabend (Volksvorstellungen). Das Schauspiel ist ganz ausgeschlossen, nicht zum Vorteil der Kunst, wohl aber zur Herabminderung der Unterhaltungskosten des Hauses und seiner Angestellten. Das Ergebnis des ersten Spielmonates Oktober ist ein recht günstiges und läßt das Beste für den dritten Kriegswinter erhoffen. Mehrere Vorstellungen waren in dem sehr geräumigen, neuen Hause völlig ausverkauft, nicht nur an den Sonntagen, sondern auch an Wochentagen. Mit diesem so günstigen Kassenergebnis verbanden sich durchweg schöne, künstlerische Erfolge. Namentlich brachten es die klassischen Opern „Zauberflöte", „Freischütz" und „Fliegender Holländer" zu hübsch abgerundeter Wiedergabe. Der ausländischen Oper wird reichlich viel Berücksichtigung zuteil, indem innerhalb vier Wochen Verdis „Othello" und Thomas' „Mignon" zur Aufführung gelangten. Daneben lernten wir noch zwei Neuheiten kennen; zunächst Schillings' „Mona Lisa". Über den Wert dieses Werkes gehen die Meinungen im Publikum sehr auseinander. Ein Teil der Presse, nämlich der, welcher ein entschiedenes Christentum vertritt, verwarf Schillings' Oper gänzlich und forderte sofortige Einstellung weiterer Vorstellungen. Allem Anschein nach wird sich die „Mona Lisa" in Barmen nicht halten. Schlimmer noch sieht's mit dem „Dreimäderlhaus" aus. Wie dieses neue „Singspiel" den raschen Lauf über die Bühnen nimmt, ist ebenso unbegreiflich wie betrüblich die Tatsache, daß man diesem Machwerk in hellen Scharen zujubelt. Schade um die schönen Schubert-Weisen, die für die elende Handlung, die sich nicht scheut, Schuberts unsterbliche Gestalt in einer wenig beneidenswerten Rolle leibhaftig auf die Bühne zu bringen, das musikalische Rückgrat bilden müssen. Erführe der geniale Meister den Mißbrauch seiner Muse, so müßte er sich gewiß im Grabe vor Weh und Zorn umdrehen. — Im einzelnen ist über tüchtige Leistungen folgendes zu berichten. Die „Mona Lisa" war trefflich vorbereitet. Sehr Bedeutsames leisteten die Hauptdarsteller: Edmund Knudsen als Giocondo, Martin Wilhelm als Giovanni de Selviati und Frau Thilde Reuß-Walsch als Mona Lisa. Eine wirksame Szenerie hatte Mannstaedt geschaffen, voller Geschicklichkeit leitete Kapellmeister Reuß die Vorstellung. Mannstaedt und Reuß verhalfen auch Mozarts „Zauberflöte" zu nachhaltiger Wirkung, zumal hier die Solopartien gut besetzt waren. Starken Erfolg hatte Leo Kaplan in den Sarastro-Arien. Einen vorzüglichen Papageno gab Berthold Pütz in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht. Ihm ebenbürtig war die Papagena der neuen Soubrette Emma Horn. Nicht minder Anerkennenswertes leisteten Martin Wilhelm als Tamino, Frau Thilde Reuß-Walsch als Pamina, Philipp Massalsky als Monostratos. — Kapellmeister Walther hatte den musikalischen Teil der „Zauberflöte" so gut vorbereitet wie umsichtig zur Ausführung gebracht. Sehr zufriedenstellend vertrat der neue Tenorist Dr. Neukirch den Max. Voller Regsamkeit und seelischer Empfindung vermittelte Emmi Hoern das liebliche Ännchen. Die Agathe Cölestine Hermkes' erzielte mit Recht lebhaften Beifall. — Im „Mignon" konnte Friedrich Schreinert dank seiner schönen Stimmittel auf einen wohlgelungenen Wilhelm Meister zurückblicken. Die Titelrolle sang Frl. Antoni zu voller Befriedigung. Mit feinem Humor stattete Philipp Massalsky die Partie des Baron Friedrich aus. — Die bulgarische Kammersängerin Anna Todoroff trat in Verdis Troubadour als Azucena auf, spielte mit echt künstlerischem Ausdruck und sang in der klangreichen, vokalvollen Sprache unseres Verbündeten zu wirklich hohem Entzücken. In sehr begreiflicher und durchaus berechtigter Weise wurde die Künstlerin, eine berufene, stattliche Bühnenerscheinung, vom bis auf den letzten Platz besetzten Hause stürmisch nach jedem Auftritt gefeiert.

H. Oehlerking

Elberfeld Nahm unser Stadttheater, das schon vor dem Kriege in eigene Verwaltung genommen ist, im zweiten Kriegswinter (1915/16) einen erfreulichen Aufschwung, so berechtigt uns der Anfang der dieswinterlichen Spielzeit (1916/17) zu noch größeren Hoffnungen. Die alte bewährte Leitung — Intendant Artur v. Gerlach, Kapellmeister Hans Knappertsbusch und Karl Gemund — ist geblieben; die freigewordenen Solistenstellen sind, wie es bisher scheint, durch vollwertige Kräfte wieder ersetzt worden. Zu den bisherigen Vorstellungen hat sich das Publikum förmlich gedrängt, was in Friedenszeiten durchaus nicht eine alltägliche Erscheinung war. Abgesehen von Montag und Freitag wird jeden Abend gespielt, auch mit Einschluß des Schauspieles. Wie auffällig stark der Andrang des Publikums trotz des dritten Kriegswinters ist, möge aus dem Umstand u. a. erhellen, daß der Berichterstatter zu der zweiten Aufführung des „Dreimäderlhaus" noch keine Eintrittskarte erhalten konnte, weil alles ausverkauft war. Daß das „Dreimäderlhaus" auch bei uns sich breitmacht, ist nicht zu verwundern, wenn auch im Interesse der Kunst sehr zu bedauern. Das Volk will gerade in unsrer harten Zeit nach des Tages doppelt anstrengender Arbeit leichte Kost, Unterhaltung haben. Jeder unter uns, der im eigenen Wirkungskreise den Ernst, die Schwere der Zeit fühlt, weiß das aus Erfahrung an Leib und Seele selbst. Es ist aber nicht nötig, den Erholungsbedürftigen mit Afterkunst aufzuwarten. Warum greift man nicht zu unsern bewährten, klassischen Singspielen! Muß es immer etwas Neues sein, was uns das Leben erheitern und verschönern soll? Hoffentlich wird auch von unserer Bühne das „Dreimäderlhaus", das mit Schuberts herrlichen Melodien, seinem Leben und Wirken leichtes, oberflächliches unkünstlerisches Spiel treibt, bald und für immer verschwinden! — Der Spielplan bringt im übrigen alte, bewährte Kunst: Lohengrin, Tannhäuser, Tristan und Isolde, Fidelio, Zar und Zimmermann, u. a. Namhaft gemacht zu werden verdienen einige solistische Leistungen. Kammersänger Schüller stattete die Gestalt des Kapitäns im Fliegenden Holländer mit menschlich warmen Zügen aus. Franziska Callwey sang die Partie der Senta in sauberer Ausgeglichenheit ihrer Stimmregister. Richard Stieber sang die Titelrolle voller Eindringlichkeit und inniger Beseelung. Für schöne Bühnenbilder hatte Robert Böttcher erfolgreich Sorge getragen. — In der Titelrolle des Lohengrin stellte sich der neue Heldentenor Erich Suttmann vorteilhaft vor; die schöne Tongebung des Sängers kam besonders an lyrischen Stellen vorteilhaft in die Erscheinung. E. Schüllers Bariton entfaltete in den dramatischen bewegten Stellen des Telramund stimmlichen Glanz und hohe Ausdruckskraft. Frl. Demerus Elsa war eine tüchtige Leistung, nur muß sich die Sängerin einer deutlicheren Aussprache befleißigen. Eine volle gesangliche und darstellerische Ausschöpfung fand die heilige Elisabeth

durch dieselbe Künstlerin. Eine eindrucksvolle Darstellung ward Wolfram von Eschenbach durch Willy Zillken zuteil. Wie in andern Werken, so schuf auch hier Robert Böttcher sehr geschmackvolle und wirksame Bühnenbilder. — Da auch das Schauspiel fleißig gepflegt wird, fand die heitere Muse bisher noch keine Zeit und keinen Raum. Daß die seichte und schlechte Operette auch im dritten Kriegswinter ausgeschlossen bleibt, dafür bietet die künstlerische Leitung unserer Bühne volle Gewähr. H. Oehlerking

---

Konzerte

Barmen Das Musikleben der alten kunstfreudigen Wupperstadt hat in gewohnter Weise, fast wie mitten in Friedenszeiten, pünktlich wieder eingesetzt. Nur der Volkschor konnte seine Tätigkeit noch nicht wieder aufnehmen; der Leiter, Hermann Inderau, steht im Felde; ebenso ist ein großer Teil der Sänger, für welchen kein Ersatz gefunden wurde, zur Fahne einberufen. In Barmen wird nicht allein viel, sondern auch gute öffentliche Musikpflege getrieben. Den besten Beweis dafür erbrachte die Konzertgesellschaft durch eine Aufführung der ewig jugendfrischen und für alle daran Beteiligten höchst dankbaren Haydnschen Jahreszeiten. Die von Professor Richard Stronck einstudierten Chöre verdienen in jeder Hinsicht das höchste Lob: es wurde alles klangrein, rhythmisch straff, in musterhafter Textdeklamation und dynamischer Schattierung vorgetragen. Der selten schöne Genuß wurde durch eine abgeklärte Orchesterbegleitung, besonders aber durch die unübertrefflichen Darbietungen der Solisten — Fräulein Elisabeth Ohlhoff (Berlin), Dr. Lauenstein (München) und Hofopernsänger Georg Nierahtky (Mannheim) — erhöht und vertieft.

Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) setzte die Pflege der Kammermusik, der sie eine berufene und bewährte Hüterin ist, nun zum 13. Male frohgemut fort. Das erste Konzert dieser 13. Fortsetzung war Max Reger gewidmet. Professor Straube (Leipzig) führte mit großer Meisterschaft auf einer nur in beschränktem Umfange ausdrucksfähigen Orgel Regers Einleitung und Passacaglia F moll Op. 60 und Kyrie eleison und Benedictus aus Op. 59 vor, Werke, die wohl einen Einblick in Regers Schaffen als Orgelkomponist, aber nicht ein tieferes Urteil über Regers Bedeutung auf diesem Gebiete gewähren. Um den Komponisten auf dem Felde, wo er das Beste geschaffen hat, in rechtem Lichte glänzen zu lassen, wäre es notwendig gewesen, Proben aus den „52 Choralvorspielen“ und eine der großen Choralfantasien in die Vortragsfolge aufzunehmen. Um die Gedenkfeier nicht übermäßig auszudehnen, hatte die Kammersängerin Anna Erler-Schnaudt (München) verschiedene der mit seelischem Empfinden und reichen Stimmitteln vorgesungenen Lieder ersparen können, nämlich solche, die für Herz und Gemüt so gut wie leer ausgehen. Die von der Pianistin Frau Saatweber-Schlieper ausgewählten und musterhaft gespielten Klavierstücke — Aus meinem Tagebuche, Humoresken — sind in der Form klar und übersichtlich, treffen den volkstümlichen Ton und sind technisch nicht allzu schwierig. Der Ausschuß für volkstümliche Vorträge gab unter Leitung von Frau Ellen Saatweber-Schlieper ein vorbildliches Beispiel, wie öffentliche Hausmusikabende einzurichten sind. Professor W. Rehberg (Frankfurt a. M.) hielt einen Vortrag über „Unsere großen Tonmeister und ihr Verhältnis zu den religiösen Fragen“. In gemeinverständlicher Weise verbreitete sich der Redner über die religiösen Weltanschauungen eines Bach, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Liszt, Brahms und anderer Meister. Veranschaulicht wurde der Vortrag durch Lied- und Klaviervorträge, um welche sich die Leiterin dieser nachahmenswerten Einrichtungen und Frl. Else Gutheim (Sopran) recht verdient machten. Besonders muß lobend hervorgehoben werden, daß S. Bach, der Angelpunkt des ganzen deutschen Musiklebens, im Mittel- und Glanzpunkte stand. Von ihm hörten wir die von großer Zuversicht und frischer Glaubensstärke zeugenden Lieder: Dir Jehova will ich singen; Gott lebet noch; das Erbauung, Trost und Stärke atmende „Präludium und Fuge D dur“ aus dem Wohltemperierten Klavier.

Die Kammermusikvereinigung der Herren Siewert, Sturm und Fähndrich hat auch im dritten Kriegswinter wieder ihre Freunde um sich versammelt. Was sie am ersten Abend, der Mozarts Es dur-Divertimento, Beethovens Klaviertrio C moll, Brahms A dur-Klavierquartett brachte, leistete, fand Beifall und Interesse.

Das Barmer städtische Orchester setzt im Stadttheater seine Sinfoniekonzerte, sechs an der Zahl, fort. Beethovens Eroika und Wagners Siegfried-Idyll trug das Orchester unter Alfred Höhnes umsichtiger Leitung mit Schwung, Wärme und Begeisterung vor, der Klaviervirtuose Hans Rehbold (Köln) anmutig und korrekt das F moll-Klavierkonzert, die Polonäse-Fantasie von Chopin, die Legende des hl. Franziskus auf dem Meere von Franz Liszt.

Eigentliche Solistenkonzerte oder Veranstaltungen von Gesangvereinen, die von allgemeinerem Interesse sind, sind bisher nicht zu verzeichnen gewesen. H. Oehlerking

Berlin Das Geschwisterpaar Eva Katharina Lißmann, deren Name als Sängerin von gutem Klange, und Hans Lißmann vom Stadttheater in Leipzig veranstaltete einen Lieder- und Duettabend mit Coenraad V. Bos als Begleiter und Professor Oscar Schubert, der den Klarinettenpart in Schuberts „Hirt auf dem Felsen“ meisterhaft zu Gehör brachte. Wir haben an dieser Stelle schon wiederholt Gelegenheit genommen, die vokaltechnischen und künstlerischen Vorzüge der Sängerin hervorzuheben. Auch Hans Lißmann besitzt die leichte und feine Art, zu singen. Daß er sich nicht nur reproduzierend erfolgreich betätigt, sondern seine Musikernatur auch nach der produktiven Seite hin nach Betätigung drängt, bewiesen Stücke eigener Komposition, von denen das Duett „Gesang zu zweien in der Nacht“ und das Schifferliedchen ein natürliches Empfinden für poesievolle und sprechende Melodik verraten, ohne daß der Komponist dem Zuge der Zeit folgte, eine ihm mangelnde Originalität durch krampfhafte Sucht nach unmusikalischen Widersinnigkeiten zu ersetzen. K. Schurzmann

Darmstadt Das neu gegründete Schiering-Quartett der Mitglieder unsrer Großherzogl. Hofkapelle: Hofkonzertmeister Adolf Schiering, Hofmusiker Oskar Scheidhauer, Rudolf Sprenger und Hugo Andreae, das uns bereits im letzten Winter Proben seiner großen Leistungsfähigkeit geboten, gab sein erstes Abonnementskonzert, und ein den großen Saal des Hotels „Zur Traube“ bis zum letzten Platze füllendes Publikum begrüßte die neue Darmstädter Kammermusikvereinigung aufs herzlichste. Dieser erste Abend gestaltete sich in seinem ganzen Verlauf zu einem großen Erfolge. Im Mittelpunkt des Programms stand eine Uraufführung: Arnold Mendelssohns Sonate für Violine und Klavier Op. 71 in C dur, vorgetragen von dem Komponisten und Herrn Hofkonzertmeister Schiering. Sie reiht sich würdig der Klavier- und der Cello-Sonate an, die wir im vergangenen Winter von unserem heimischen Komponisten hörten. Wie jene zeigt sie erlesenen Geschmack der musikalischen Linienführung, ein ausgeprägtes Gefühl für Rhythmus und eine nicht allzu oft zu findende Geschlossenheit und Tiefe der Erfindung. Alle vier Sätze, von denen der zweite (Andante mesto) die Krone bildet, atmen große Klangfreudigkeit und sind erfüllt von ernstem dramatischen Empfinden, das die Fesseln des Sonatensatzes manchmal fast zu sprengen droht. In vielen Einzelzügen zeigt sich nicht nur der fein gestaltende Musiker, sondern auch der Poet; bei aller „modernen“ Anlage der Komposition bleibt Mendelssohns Melodik immer klar, seine Thematik einfach und schön, und die harmonischen Überraschungen sinken nie unter die Grenze der Vornehmheit. So stellen seine drei Sonaten (die demnächst im Verlag C. F. Peters in Leipzig im Druck erscheinen werden) eine willkommene Bereicherung der Kammermusikliteratur dar und werden unzweifelhaft ihren Weg durch

die deutschen Konzertsäle machen. Die Anfangs- und Schlußnummer des Konzertes am 27. Oktober waren Beethovens Streichquartett Op. 18 Nr. 2 in Gdur und Schuberts hier lange nicht mehr gehörtes Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli Op. 163 in Cdur, zu dessen Ausführung sich mit den Quartettisten Professor Karl Fuchs vereinigte. Namentlich das letztgenannte Werk stellte in der prächtigen Einheit des Zusammenspiels, in der Plastik der Themenführung, in der Verteilung der dynamischen Belichtungen und in der schwelgerischen Schönheit des Instrumentalklangs eine Musterleistung dar, die alle Hörer zu begeisterter Anerkennung hinriß und der jungen Quartettvereinigung bei gleich emsigem Weiterstreben für die Zukunft das schönste künstlerische Prognostikon stellt. Bei ihrem nächsten Auftreten (im Richard Wagner-Verein am 29. Dezember) gedenkt sie eine weitere Uraufführung eines Darmstädter Komponisten zu bringen: das neue Streichquartett Nr. 2 in Emoll von Willem de Haan.

H. Sonne

Kreuz und Quer

Berlin. Engelbert Humperdinck hat eine neue Oper vollendet, ein Studentenstück, das „Gaudeamus" betitelt ist. Text von R. Misch.

— In der Königl. Oper hat Heinrich Knote eine Gastspielreihe als Siegfried begonnen. Weiterhin wird der Sänger als Tannhäuser, Walter von Stolzing und Tristan auftreten.

— Der Kammersängerin Elisabeth van Endert und dem Pianisten Professor Mayer-Mahr wurde vom Fürsten von Lippe-Detmold die goldene Kriegsehrenmedaille am weißen Bande verliehen.

Blankenburg (Harz). Einen hohen künstlerischen Genuß bereiteten kürzlich dem hiesigen musikliebenden Publikum die Herren Konzertmeister Hugo Hamann und Prof. Fritz v. Bose aus Leipzig mit dem Vortrage von Brahms' Adur-Sonate und Beethovens Kreutzersonate sowie einigen Solostücken.

Breslau. Der Breslauer Komponist Paul Mittmann hat eine Kriegsmesse in Fmoll für gemischten Chor, Orgel und Orchester komponiert, die in der Breslauer Michaeliskirche zum ersten Male aufgeführt wurde.

Chemnitz. Hier besteht seit einiger Zeit eine Ortsgruppe des Wirtschaftlichen Verbandes vortragender Künstler. Sie hat sich günstig entwickelt und hielt vor einigen Tagen ihre erste Hauptversammlung ab. Zum Vorsitzenden wurde Rechtsanwalt Schmalz gewählt.

Coburg. Im Hoftheater fand am 12. November die Erstaufführung der „Mona Lisa" mit durchschlagendem Erfolge statt. Dirigent war Alfred Lorenz, Mona Lisa — Greß, Francesco — Stury, Giovanni — Bültemann.

— Am 15. November fand im Hoftheater ein volkstümliches Sinfoniekonzert statt, in welchem Alfred Lorenz Sinfonien von Haydn, Mozart und Beethoven aufführte.

Frankfurt a. M. Die Frankfurter Oper führte zum ersten Male die Oper „Porzia" von Otto Taubmann auf, deren Dichtung von Richard Wilde nach dem „Kaufmann von Venedig" gearbeitet ist. Er lehnt sich eng an Shakespeare an. Bericht im nächsten Hefte.

Freiburg i. Br. Im Kammermusikabend des Konzertmeisters Kleitz und der Gräfin Wrangell fand die erfolgreiche Uraufführung einer neuen Violinsuite (mit Klavierbegleitung) von Heinrich Zöllner statt.

Graz. An der Grazer Oper machte Pfitzners „Armer Heinrich" tiefen Eindruck. Um die würdige und stimmungsvolle Wiedergabe erwarben sich Kapellmeister O. C. Posa und Direktor J. Grevenberg große Verdienste. Mustergültige Gestalten waren Ullmann in der Titelrolle, Olga Barco als Agnes, Rosine Fortelin (Hilde) und Andra (Dietrich). —ch

Kopenhagen. R. Straußens Musikkomödie hat hier seine erste Aufführung gehabt, und nach einem etwas zweifelhaften Première-Abend scheint der Erfolg des „Rosenkavaliers" sicher genug. Die Aufführung ist im ganzen lobenswert, obwohl die Komödienlustigkeit etwas fehlt. — Kopenhagen, das jetzt von Fremden überströmt ist, von musikliebenden Deutschen, Russen und Polen, die eifrige und lebhafte Konzertgänger sind, hat übrigens das Vergnügen des Besuches von Max Fiedler, der sich glänzend als Dirigent betätigte, und den etwas weniger erfreulichen von Georg Schneevoigt gehabt. U. a. haben mit besonderem Glück der jugendliche Heifetz und Cäcilie Hanson, beide Auer-Schüler, konzertiert, des weiteren Madame Cahier und Alfred Hoehn. B.

Stuttgart. Hugo Kauns dritte Sinfonie gelangte am 15. November im Sinfoniekonzert der Königl. Kapelle unter Schillings' Leitung zur Aufführung und errang denselben glänzenden Erfolg wie wenige Tage vorher in Düsseldorf unter Professor Panzner.

Wien. Die Vereinigung Wiener Musikreferenten hat in ihrer Sitzung vom 2. November den Beschluß gefaßt, daß ihre Mitglieder über jene Konzerte, die an Sonn- und Feiertagen in Wien stattfinden, fortan nicht mehr berichten werden. Hiervon ausgenommen sind jene Veranstaltungen, wie z. B. die Philharmonischen Konzerte, deren Festsetzung auf Sonntag mittags als eine traditionelle Einrichtung des Wiener Musiklebens angesehen werden muß. Der Beschluß der Wiener Musikreferenten sollte allgemeine Nachahmung finden. Die Sonntagskonzerte sind ein wahrer Unfug geworden.

— Die Gemeinde Wien hat dem Pachtvertrag der Volksoper mit dem Direktor Maximilian Morris die Bestätigung versagt. Die Gemeinde besteht auf einer neuerlichen Ausschreibung oder auf Verlängerung des Vertrages mit dem bisherigen Direktor der Volksoper, Rainer Simon.

Zürich. Der schweizerische Komponist Othmar Schöck hat eine Musik zu Goethes „Erwin und Elmire" geschrieben. Die Uraufführung fand im Züricher Stadttheater statt. Schöck hat nur die für Gesang berechneten Stücke vertont.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“
Schrifleitung: Friedrich Brandes

Altniederländisches-Dankgebet

Text nach der alten Fassung der Jetztzeit angepaßt von Franz Reinecke
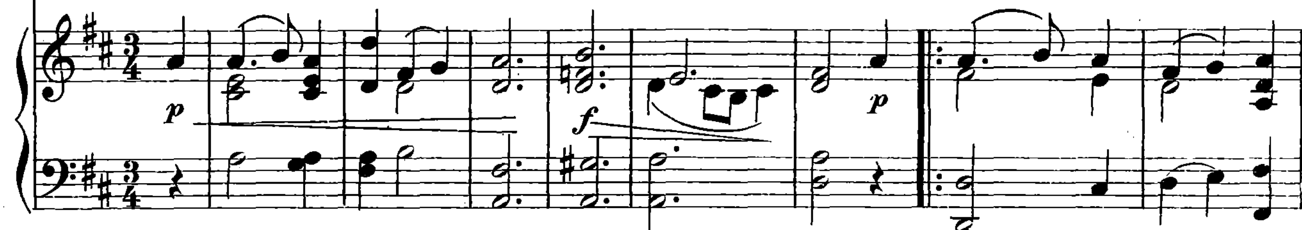
Bearbeitung von Franz Krimmling

Sehr ruhig
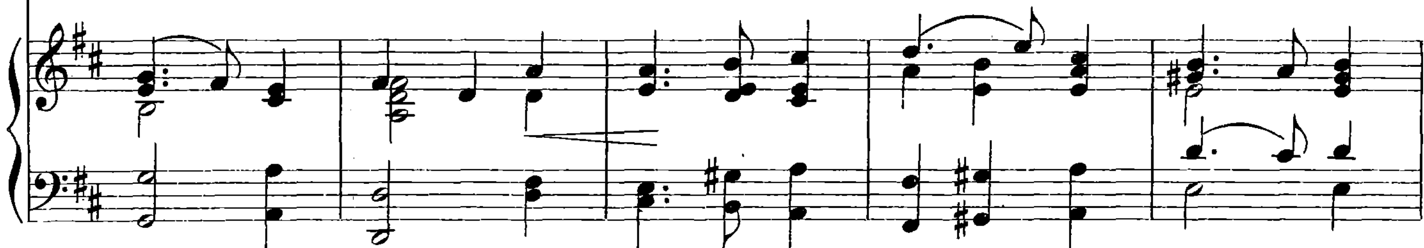
Gesang
(ad lib.)

Klavier



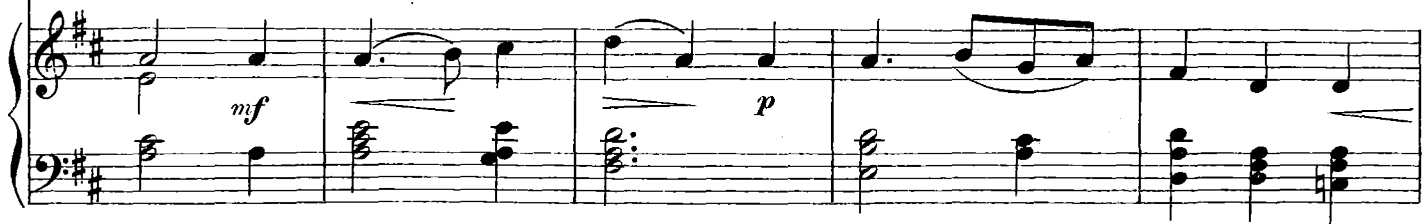


1. Gott al - ler Wel - ten, den Wei - sen zu prei - sen, der half in der
2. sieg-reich zu lei - ten, zum Schut - ze und Trut - ze für Volk und für
3. Nor-den und Sü - den, im O - sten und We - sten bei Freund und bei
4. fle - hend die Hän - de: Wolln stre - ben zu le - ben nach gött - li-chem



mf p

1. Not die tük - ki-sche Arg-list der Fein - de ver - gel - ten, die
2. Thron. Und je - des Be - drän-gen von feind - li - chen Sei - ten, das
3. Feind. Mag auch die Zu-kunft im lang - er - sehn-ten Frie - den uns
4. Wort. Du Hü - ter der Gü - ter zum be - sten es wen - de, o



2. 3. | 4.

1. un - se - re Lan - de so mäch - tig be - droht. 2. Sein
2. ließ er er - stik - ken im An - be - ginn schon. 3. Als
3. fin - den ge - läu - tert zu Brü - dern ge - eint. 4. Nun
4. blei - be uns im - mer ein si - che - rer Hort.

Feierlich mit Ausdruck

ruhiger

p ritard.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 48

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 30. Nov. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Ein Mozart-Zyklus

Beiträge zu seiner Inszenierung

Von **Dr. Ernst Lert** (Leipzig)

2. Titus

Den Bühnen gegenüber als Bearbeitung Manuskript

IV. (Schluß)

Auch die dekorative Einrichtung der Bühne war durchaus unhistorisch. Zwar waren die herrlichen Barockarchitekturen der Bibiena zur Zeit des „Titus“ schon unter französischem Einfluß der historisierenden Malerei gewichen, aber die sentimentalische Weltanschauung der Zeit gab dem Bühnenbild trotzdem so viel Zierat (Trophäen, Statuen) und Details, so viel lyrische Veduten und pittoreske Perspektiven, daß ihnen gegenüber das Winckelmannsche Schlagwort von der edeln Einfalt und stillen Größe der Antike das Gefühl einer Stammbuchwahrheit auslöst. Die Frau Rat Goethe schreibt: „in der Oper Tittus da hat der Italienische Maler 5 neue Decorationen gemacht — wo ich bey der Erscheinung des Capitohls bis zu Thränen bin gerührt worden — so prächtig war das und der Einzug des Tittus anzusehen“. Die Dekorationen waren von Fuentes, und wenn wir seine Bühnenentwürfe (z. B. eben dieses Kapitol) und solche von Verona und Beuther betrachten, so können wir uns auch die anderen typischen Kulissenbilder rekonstruieren. Vorerst müssen wir die absolute bühnentechnische Unzuverlässigkeit aller dieser Bühnenentwürfe abrechnen.[8]) Die Menschen saßen nicht in weiten Nischen und standen nicht im architektonischen Raum, nicht weit in die Bühne hinein. Der Hauptaktionsraum war das tiefe, feste Proszenium, und die Sänger brauchten — wie wir sahen — für ihre sparsamen Gänge und Bewegungen wenig Raumtiefe. Die eigentliche Bühne aber stieg stark an und die Kulissen verjüngten sich perspektivisch sehr schnell. Da nur der Vorgrund den Menschen proportional war, so durften sie nur dort auf- und abtreten. Die hintere Bühne wurde wie das Prospektiv der Renaissancebühne nur zu Schaueffekten benutzt. Das novellistisch gemalte Kulissen- und Prospektsystem war in diskreten, sanften Farben gehalten, die Lichter und Schatten waren eindringlich und gerne auf Silhuettenwirkung plastisch gemalt, und so täuschte die Bühne auf wenig Raum große Tiefen und Weiten vor. Die belebte Szene glich so einem empfindsamen Historienbild, auch in der Dekoration auf das Sinnlich-Schöne, das Rührende gerichtet, wie das gefällige Kostüm, die klassizistische Pose und Bewegung, der zierliche Gesang, die Musik Mozarts und das Buch Metastasios. Beim Schaffen des „Titus“ war die Bewußtseinslage seiner Urheber auf diese klassizistische und doch noch barocke Opernbühne eingestellt, wie diese für die Werke von der Gattung des „Titus“ geschaffen war.

[8]) Vgl. dazu meinen Aufsatz über „Die Hamletdarstellungen Chodowieckis“ in der „Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft“, Oktober 1916.

V.

Wie lösen wir nun das Problem einer Aufführung des „Titus“ auf unserer heutigen Bühne? Zwei Grenzfälle sind möglich: eine genaue Kopie der alten Aufführung oder eine gänzliche Umgestaltung ins Moderne. Gegen die historische Rekonstruktion spricht vor allem die Psychologie des heutigen Publikums. Dieses ist nicht mehr imstande, sich mit dem damals geübten „interesselosen Wolgefallen“ Kants am Sinnlich-Schönen als idealem Theatergenuß zu begnügen und will dazu durch das Interessante noch gefesselt sein. Seine ästhetische Einfühlung neigt weniger zum Moralischen als zum Stofflichen, weshalb es auch im Bühnenspiel der Oper die reale, individualisierte Handlung sucht und nicht das allgemein gültige Gleichnis. Seine dramatische Ungeduld fände zur Nachdenklichkeit für die langen moralisierenden und reflektierenden Rezitative keine Ruhe. Ferner sind unsere, durch das stürmende Pathos des Wagner-Stils und der Veristen durchgegangenen Sänger nicht geübt, den leichten, alle Beziehungen durch Halbtöne und Schlaglichter fein beleuchtenden Ton für das Secco-Rezitativ so lange und doch interessant durchzuführen. Ihre seelische Modulationsfähigkeit wie die gerade Robustheit der deutschen Sprache ist nicht empfindlich genug für die feinen Schwebungen des gleichnisvollen Musikdialogs. (Denken wir nur daran, wie unsere Opernsänger Dialoge sprechen, und erinnern wir uns, daß die Sänger des 18. Jahrhunderts meist auch Schauspieler für das gesprochene Drama waren.) Endlich würde der zelebrierende Stil von Haltung und Geste einen spielerischen, wenn nicht parodistischen Effekt erzeugen.

So bliebe von einer solchen Aufführung unserem Publikum nur das Vergnügen an dem Sinnlich-Schönen des Gesanges und der Bilder. Wofür es die Undramatik des ganzen übrigen Abends mitnehmen müßte.

Also sollen wir die Darstellung modern halten und das Szenengewand historisch? Da denke ich mit Grausen an die sogenannten modernen Shakespeare-Bühnen, wo auf dem Reliefpodium vor unbarmherzigen Vorhängen unschöne, naturalistische Posen und Gesten wechseln und stilistisch ungeschulte Spieler Shakespeares tönende (stark gekürzte) Reden zerkeuchen. Sollen wir in der Oper diesen Unfug nachmachen und in winckelmannisch empfundenen Szenenbildern wagnerisch oder puccinisch agieren? Ich weiß, es ist jetzt Sitte, mancherlei wertvolle, antiquierte Dramen dem — wie sagt man? — „modernen Empfinden näher zu bringen", indem man sie „mit pulsierendem dramatischen Leben erfüllt". Was würde dabei aus dem „Titus"? Er ist als ein dramatisches Gleichnis, als Moralität, gedichtet und ebenso komponiert. Wir wissen, daß eine gewisse Kälte und Glätte, etwas Marmorhaftes der Charakter dieser Dichtung, daß das Sinnlich-Schöne (also Uncharakteristische) das Wesen von Mozarts „Titus" Musik ausmacht. Wenn wir die Figuren „mit dramatischem Leben und mit Charakteristik erfüllen", also den unpersönlichen Affektstil der Gleichnisse mit Gewalt charakterologisch individualisieren, wenn wir die Sänger zwingen, ihre konzertmäßige, erzählerhafte Distanz zu ihren Partien aufzugeben und ihre Sentenzen und allgemeinen Deutungen persönlich zu erleben, kurz, wenn wir die schematische Fabel als reale Wahrheit darstellen, dann fällt die ganze nackte psychologische und logische Unmöglichkeit der Figuren und Vorgänge zusammen. Nimm dem Märchen die schöne Lüge und allgemeine Gültigkeit, und es wird eine lächerliche Nichtigkeit.

Wie also lösen wir die Frage der „Titus"-Inszenierung? Ich denke, indem wir von innen bauen. Wir fühlen uns so hingebend wie möglich in das Werk ein und suchen vor allem Eines zur Darstellung zu bringen: seine *innere Form*, seinen Stil. Die Bewußtseinslage, in welcher Metastasio-Mazzola und Mozart schufen, war auf das Sinnlich-Schöne von Ton und Bild eingestellt, sie war in Dichtung und Musik reflektierend, gebar also *Gedankenlyrik*. Dieser inneren Form eine adäquate Darstellung zu finden, ist nun unsere erste Aufgabe.

VI.

Den reflektierenden Charakter der Oper können wir nur durch eine *epische Spielweise* darstellen. Diese verlangt vor allem, daß die Sänger beständig und bewußt *über* ihrer Rolle stehen, und dieses Gefühl von überlegener Ruhe, das Bewußtsein, einem Spiel, einem erlebten Gleichnis gegenüberzustehen, muß auch der Zuschauer gewinnen, um recht das plaisir physique, die musikalische und bildliche Schönheit genießen zu können. Es muß im Saal wie auf der Bühne etwas von der lyrisch-empfänglichen Stimmung des Konzertsaales und der Gemäldegalerie herrschen. (Deshalb wird auch der Zuschauerraum nicht ganz verdunkelt, sondern bleibt halbhell.) Statt der tragischen Erschütterung und der dramatischen Spannung sanft empfängliche Rührung und lächelndes Genießen.

Vor allem wird schön gesungen, der belcanto gilt allein. Die stille Haltung und schöne Geste der Zeit übernehmen auch wir, jede Stellung wirkt als lebendes Bild und eben darum unrealistisch, gleichnishaft. Die Leidenschaften toben sich nicht aus, sondern werden (wie vom Erzähler, wenn er in direkter Rede spricht) im Stimmcharakter mehr angedeutet als ausgeführt, in der Geste eher symbolisch als real ausgedrückt. Wir tilgen allein die Unart des Aneinandervorbeisingens und ordnen die Gestensymbole logisch in die Handlungen ein. In edler Einfalt und stiller Größe wird gesanglich wie körperlich stets die *Linie* gewahrt, und zwar die weiche, keusche und doch sinnliche Linie der Mozartschen Musik.

Keine Ausbrüche! Vitellia ist nicht, wie Ulibischeff, wahrscheinlich durch realistische Darstellung irregeführt, meint, „eine Närrin und ein Ungeheuer". Sie ist uns bloß die Verkörperung des bösen Prinzips, der Geist der Verneinung, die Allegorie der Rache. Hart, glatt und kalt. Sie tobt nicht, sondern bewahrt immer ihre epische, reflektierende Ruhe. Sie ist höfisch. Höfisch ist auch ihr Partner der Leidenschaft, Sextus. Selbst in den tragischesten Zweifeln bezähmt er sich, reflektiert über seine Qualen, deutet im beherrschten a parte seine Leiden nur an. Er kennt seine ästhetischen Grenzen aus dem „Laokoon". Das erste Finale, die Nachricht von der Ermordung des Titus, löst in Solo und Chor kein wütendes Toben aus, sondern ein schweres Andante läßt das Ensemble in „bleiche, unbewegliche Gestalten" erstarren, „eine Art geistiger Starrkrampf muß fühlbar werden" (Ulibischeff). Ich sehe die Niobiden vor mir. Und wenn der Chor die Errettung des Titus erfährt, da jauchzt er auch nicht laut auf, sondern „eine stille, durch die unerwartete Überraschung noch wie gedämpfte Freude" steigt auf (Jahn II, 579). Also auch hier, in den leidenschaftlichsten Augenblicken des Dramas gibt die Musik nicht unmittelbaren Ausdruck, sondern nur den *Reflex* der Empfindung, wird die Darstellung dieselbe Gefaßtheit in ruhigem Ton und schöner Linie zu zeigen haben.

Auch die Rezitative werden wir mehr rezitieren als deklamieren, mehr singen als sprechen, auch hier die körperliche Darstellung historisch rekonstruieren, und nur die Logik des Handelns, der Geste und Bewegung auch hier einführen.

VII.[9]

Bis hierher also folgen wir der geschichtlichen Auffassung und geben in ihr wesentlich die innere Form der „Titus"-Oper auch darstellerisch wieder. Die beiden Stilpfeiler: das Sinnlich-Schöne und die Reflexion haben wir als die innere Form gewahrt und so die Seele und Struktur des Werkes rein ausgedrückt. Wir würden aber Mozart schlecht dienen, wollten wir die ganze Oper ungestrichen geben. Der damalige Zuschauer ließ es sich an der epischen Breite der Rezitation wohl behagen, ja er brauchte alle Weitläufigkeiten und Wiederholungen, um bis ins kleinste hinein über die Handlung und ihre Motive unterrichtet zu werden. Das heutige Publikum aber ist schon durch die Schule der Hebbel und Ibsen, Wagner und Strauß durch und ist darum gewöhnt, Zusammenhänge intuitiv zu fassen und zu deuten. Deshalb vermißt es gerne die gehäuften Erklärungen und Motivierungen im Secco-Rezitativ. Hier griffen die Streichungen energisch ein und schälten den Gang der Handlung in Einfachheit aus den Metastasianischen Wucherungen heraus. Von geschlossenen Nummern fielen nur die Arie des Titus Nr. 8, denn dieselbe Sentenz ist in Nr. 6 musikalisch wertvoller

[9]) Die musikalische Einrichtung des „Titus" in der jetzt zu besprechenden Gestalt stammt von Professor Otto *Lohse*.

dargestellt, die Zauberflötenstimmung zeigende Arie des Annius Nr. 13, die unbedeutende Nr. 16 des Publius und Nr. 17 des Annius, welche zum Teil bloß Konzessionen an die Singsucht der Sänger waren.

So gewannen wir zur inneren Form der historischen Aufführung auch den Anspruch auf das Interesse des modernen Zuschauers, welcher jetzt nicht mehr an Längen ermüdet, die seinen stofflichen Anteil zu sehr hemmen, und unsere Darsteller sind nicht gezwungen, an langen Erörterungen, welche in ihnen doch zu toten Stellen werden mußten, zu scheitern. So lassen wir das Sinnlich-Schöne in seiner ursprünglichen Form sich auswirken und heben seinen stillen Reiz noch durch das Betonen seines Interessanten.

VIII.

Da wir Gesangsart, Haltung und Geste des 18. Jahrhunderts wiederherstellen, so dürfen wir auch kostümlich unsere moderne, historische Auffassung nicht strenge durchführen. Die knappen, schweren Legionärpanzer und Eisenkappen, die strengen und doch üppigen Frauentrachten der Kaiserzeit passen schlecht zu den weichen, zierlichen Bewegungen und der empfindsamen Melodik des „Titus". Wir greifen deshalb im Kostüm auf den Weimarer Stil Goethes zurück und suchen unsere Darsteller im klassizistischen Stil Louis Davids, von Bühnenelementen des Rokoko durchsetzt, zu kleiden. Für die Männerkostüme dient besonders das herrliche Kapitolbild des Fuentes zum „Titus" als Vorlage. Hier sind auch die Gesandtschaften der Römerprovinzen nicht ethnographisch genau kostümiert, sondern nur mit Attributen symbolisiert. Denn auch die Musik ihres Einzuges ist nicht nationalisierend.

IX.

Die dekorative Einrichtung der Bühne muß unserer historisierenden Darstellung schließlich auch folgen, denn sie ist ja nur das erweiterte Kostüm. Als Aktionsraum bauen wir ein plastisches, antikisierendes Proszenium ein.[10] Den starken Bühnenfall darzustellen und so die Perspektive der Kulissen zu heben, würde in der unserem Auge schon fremden Übertriebenheit stören. Wir heben lieber die Bühne vom Proszenium an auf zwei Stufen Höhe und gewinnen durch diese Niveauverschiebung nicht nur die nötige Tiefenwirkung, sondern auch noch reichere Gelegenheiten zu den gewissen schönen Gruppierungen. Die Dekorationen selbst sind nicht plastisch, sondern als Kulissen und Prospekte gemalt.

Fuentes, der Maler des Frankfurter „Titus", war Rokokoklassizist. Seine Entwürfe sind in ihrer Gänze für uns allzu unantik und in ihrer Raumverteilung dem an der plastischen Bühne geschulten Auge schon unmöglich. Aber ein anderer ging auf dem Wege der Fuentes und Beuther fort und gab uns besonders für die Oper auch heute noch vielbewunderte Bühnenentwürfe. Nämlich Karl Friedrich Schinkel.[11] Seine Dekorationen sind klassizistisch im Winckelmann-Goetheschen (also auch Mozartschen) Sinn, ohne in die Vedutenspielerei des Rokoko zu verfallen. Ihre edle Einfalt und stille Größe ist Mozartisch, die „Zauberflöte" Schinkels beweist seine malerische Kongenialität. Und Schinkel hatte vor seinen antikisierenden Vorgängern eines voraus: die Suggestionskraft des Milieus.

Wir hörten, daß die Darsteller des 18. Jahrhunderts an der Rampe standen und dort mit wenig Aktion ihren Part sangen. Die Dekoration war deswegen den Zuschauern mehr schöner Hintergrund, bloß dekorative Bildstaffage, „Auszierung", wie sie sagten, als Milieu ihres dramatischen Erlebnisses. Die Figur war ohne innere Beziehung zu ihrem Hintergrund. Deshalb konnten die einzelnen Szenen vor den unmöglichsten Prospekten spielen: Liebesszenen auf offener Straße, Verschwörungen in den Gemächern des Opfers. Uns aber ist seit den Meiningern und Bayreuth die Dekoration ein handelnder Faktor des Dramas, besonders da die Inszenatoren darauf bedacht sind, die Darsteller auch zu milieugerechtem Spiel anzuhalten, sie auf die Einrichtung einzuspielen, oder besser: die Dekoration aus dem Spiel des Ensembles heraus zu gestalten.

Um die Darstellung nun milieugerecht zu erhalten, mußte ich, ohne den Stil der Oper zu verletzen, die Schauplätze doch unserer modernen Wahrscheinlichkeitsforderung gemäß verlegen. Die erste Szene (Klavier-Auszug Brißler, Breitkopf & Härtel, V. A. 209 S. 6—25) mußte aus den Gemächern der Vitellia, in welchen Annius den Sextus kaum suchen dürfte, in eine neutrale Galerie mit Ausblick auf das Kapitol (Schinkel, Vestalin) verlegt werden, wo alle Verschwörungsszenen spielen. Das Forum (S. 26—51) war auch nicht der Ort, wo Titus sagen konnte: „Laßt mich allein!" und wo er dann sein Intimstes erörtert. Ich wählte deshalb einen Thronsaal (Schinkel, Vestalin) zu dieser Szene. Für die kaiserlichen Gärten (S. 52—79) trat wieder die Galerie ein, für den „Platz vor dem Kapitol" aber (S. 79—97), wohin das Volk beim ersten Lärm rennen würde, der Garten des Palatin (Schinkel, Olimpia), wodurch dann der Chor „hinter der Szene" motiviert ist. Die erste Szene des zweiten Aktes (S. 98—112) spielt wieder in der Galerie statt in den für Geständnisse gefährlichen Gärten. Statt des „großen Saals mit Tisch und Schreibgeräten" zur Urteilsszene (S. 112—160) wählte ich ein intimes Arbeitszimmer des Titus, wo die dramatischeste Szene der Oper, die Peripetie durch den engen Raum an Konzentration noch gewinnt. Da es aber unwahrscheinlich ist, daß Vitellia in Titus' Abwesenheit in seinen Arbeitsraum (ob Saal oder Zimmer) kommt, so legte ich für ihr Rondo (S. 160—176) wiederum die neutrale Galerie ein. Für das Finale der Oper, den „Platz vor dem Amphitheater", stellte ich die herrliche Schlußdekoration Schinkels zur „Olimpia". Alle Bühnenbilder aber sind auf Relief und Silhuettenwirkung gestellt und unterstützen so unsere Darstellung im historischen wie im modernen Sinn. Die innere und äußere Form der historischen Aufführung, die Tendenz auf das Sinnlich-Schöne, bleibt voll bestehen, nur gesellt sich zur lyrischen Symbolik der Darstellung jetzt noch die höhere Wahrscheinlichkeit des Milieus.

So wird der Stil der Festoper Mozarts im Sinn und Willen ihrer Schöpfer wiederbelebt und vom belcanto bis zur Auszierung der „Titus" in seiner sinnlichen Schön-

[10]) Kein neutrales „Portal" als Bühnenrahmen, denn das hieße „dem modernen Empfinden näherbringen", wie irgendwo für den „Don Giovanni" ein solches Portal gebaut wurde, in welchem vor geschlossenem Vorhange die Arien gesungen wurden. Die Arien aus „Don Giovanni"!

[11]) Seine Dekorationsentwürfe verdanke ich der schönen Sammlung des Herrn Professor Georg Witkowski, wie ich für den seltenen Farbenstich des „Titus"-Bildes von Fuentes Herrn Opernsänger Hans Lißmann verpflichtet bin.

-heit wiedergeboren, ohne ihn sich selbst und seiner Zeit zu entfremden, noch ihn unserem Interesse als bloß historisches Experiment zu bieten.

Das bühnenkünstlerische Verfahren Goethes war unser Vorbild.



„Porzia"

Oper in drei Aufzügen von Richard Wilde
Musik von Otto Taubmann
Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 14. Nov.
Von **Hugo Schlemüller**

Es lohnt sich nicht, immer von neuem mit der alten Klage über die Verschandelung literarischer Meisterwerke zu Operntexten anzuheben. Man würde damit nicht fertig werden, denn endlos ist die Reihe der veroperten Klassiker. Es ist ihnen trotz aller Verstümmelung aber recht gut bekommen. Was die Textdichter verdarben, haben die Komponisten wieder gut gemacht. Beweis für den alten Spruch: es ist nichts so dumm, daß es nicht komponiert werden könnte. Ja, die blödesten Texte haben oft die reizvollsten Blüten der Tonkunst gezeitigt. Selbst die Mozart-Opern muß man hierzu rechnen. Warum sollen wir also Herrn Richard Wilde, den Berliner theaterkundigen Redakteur, schelten, daß er Shakespeares „Kaufmann von Venedig" für eine Oper zurechtmachte? Er hat sich sehr anständig dabei benommen, hat mit geschickter Hand weggeschnitten, was dem Komponisten im Wege war, hat einige Umstellungen vorgenommen, und hat ihm ein buntes Karnevaltreiben für den ersten Akt geschenkt, zum Schluß eine Liebesszene zurechtgelegt, auf die sich jeder Alt- und Neutöner mit wahrer Wonne und den schönsten Horneffekten stürzen würde. Kurzum er hat es dem Vertoner leicht gemacht.

Der Komponist hat sich aber die Sache schwer, sehr schwer gemacht und dadurch den Ausführenden wie den Zuhörern die Freude verdorben. Mit allem Rüstzeug der modernen Technik hat Otto Taubmann die Arbeit in Angriff genommen. Er ist ein Kontrapunktiker gediegener Art und von höchsten künstlerischen Absichten erfüllt. Er hat Geschmack und will dem Landläufigen aus dem Wege gehn. Das tat er auch, führt uns aber in ein dickes Gestrüpp harmonischer und orchestraler Wirrnisse, in das ihm nur wenige mit Vergnügen folgen werden. Er strengt das Orchester in höchster Weise an (besonders die Blechbläser) und führt die Singstimmen mit einer geradezu asketischen Umgehung alles Melodischen. Aber er zieht nicht die letzten Konsequenzen aus seinem Prinzip. Es fehlt der hinreißende Schwung einer kühnen Phantasie, es fehlt die Erfindungsgabe, mit neuen Klängen neue, ungeahnte Wirkungen zu erzielen. Bei dramatischen Stellen mag er noch zu wirkungsvollen Momenten kommen, im Lyrischen aber versagt die Kraft völlig. Das Publikum konnte sich nicht erwärmen und rief den Komponisten und den Librettisten nur aus Höflichkeit einige Male hervor.

Die Vorstellung selbst war über alles Lob erhaben. Ihr darf man den Mißerfolg nicht zuschreiben. Unter Herrn Selbergs Leitung kamen alle Klangeffekte des Orchesters, dem es aber leider an blühender Klangfarbe gebricht, zur Geltung. In der Tristanstimmung der letzten Liebesszene war dem Orchester am ehesten Gelegenheit gegeben, aus vollem Herzen zu singen und zu klingen. Den Shylock, der im Mittelpunkte des Werkes steht, gab Herr Fanger mit starker dramatischer Gestaltungskraft. Er konnte am Eleasar ja die nötigen Vorstudien machen. Edel, stimmlich sehr warm und auch launig-überlegen in der Gerichtsszene beherrschte Frau Lauer-Kottlar die Partie der Porzia. Auch die kleineren Rollen waren gut vertreten. Die Ausstattung war geradezu glänzend.



„Die Biene"[1]

Eine Pantomime von Clemens v. Franckenstein
Uraufführung im Hoftheater zu Darmstadt am 19. November
Von **Hans Schorn**

Wenn es auch nicht mehr erlaubt ist, die Tänzerinnen heute die Hauptträgerinnen der Musik zu nennen, ihrer unerschöpflichen Schönheit wird trotzdem von seiten der Musiker zeitweise gern gehuldigt, und gerade unsere Größten waren eigentlich um solche mehr dichterische als musikalische Vertiefungen nie verlegen. Die Musik in unbegrenzte Tanzrhythmen hinüberfließen zu lassen ist in alter wie neuer Schule die gleiche Aufgabe geblieben, auf tänzerische Ambition haben fast alle einmal hingearbeitet

Das Ziel? Nun das hat sich von den sagenhaften Urzuständen über die Kultivierung einer ausschließlichen und äußerlichen Beinkunst bis zur modernen Verinnerlichung der Körpergeste und stark erotischen Phantastik gründlich verändert. Die Tanzszene scheint bald von zwergenhaftem Humor beseelt, bald von rein figürlichen Interessen beherrscht, birgt aber so viel produktive Unermeßlichkeit, daß ein Ausschöpfen unmöglich ist und das Theater mit Erfolg in diese künstlerisch mystische Atmosphäre immer wieder hinabtaucht, um daraus die besten Anregungen zu empfangen: Viele Motive sind von dort in die sogenannte höhere Literatur eingewandert. Eine gute Oper ist auch heute noch ohne eine phantasierbar erreichte tänzerische Verschlingung nicht zu denken. Man braucht aber die deutsche Öffentlichkeit nur auf den Namen dieser problematischen Verwertung und vielleicht auch Veredelung des Tanzes zu stoßen, um zu zeigen, daß die Pantomime erst recht dem deutschen Kulturkörper fremd war und aus rein örtlichen Beweggründen unsern Opernzwecken noch fremd ist. Denn nach der ethischen wie ästhetischen Seite hin hat kein einziger der vielen Versuchenden das abschließende und sie unserm Theaterbegriff einschließende Wort gefunden.

Auch Clemens v. Franckenstein nicht, als er das merkwürdige Buch Grete Wiesenthals vornahm, eine sehr beredsame Serie hübscher Märchenbilder, aber einer musikalischen Beziehung durch die jeweils zu knappe dramatische Haltung widerstrebend. Aufrichtig gesprochen, hat immer nur das kräftig auftretende Anfangsmotiv im Zusammenhang mit den rasch wechselnden neuen Bildern unterhalten. Der Rest — und dazu gehört so ziemlich alles, was man in der Musik dramatischen Fluß nennt — war ödeste Langweile und peinlichste Phrase.

Aber halten wir uns zunächst an die brauchbare Idee Grete Wiesenthals, dem Insektenstamm der Bienen eine halbtragische, halberotische Bestimmung zu geben und von den Honigspenderinnen in ihren Beziehungen zu den Erdmenschen eine stechende und kosende Liebesgeschichte zu erzählen. Es ist ein altes chinesisches Dichtermotiv, das da in musikalische Märchenklänge übergeleitet werden soll, und in zehn verschiedenen Bildern wird es auch wirklich in plastischer wie poetischer Betrachtung so deutlich nachgezeichnet, daß niemand wohl das gesprochene Dramenwort vermißt und eher eine zu breite bildhafte Gegenständlichkeit herausfühlt. Da ist eine Gelehrtenfamilie, geplagt von schwirrenden Bienen, aber sonst ehelich und glücklich. Ein Fangen und Haschen des Bienenschwarms nützt nichts, die Bienenkönigin lockt ihrerseits den armen Gelehrten, der nicht mehr ruhig vor seinen Pergamenten sitzen kann, hinunter in ihr Reich. Ähnlich den auch uns bekannten Fabeln umsurrt und umschwirrt der Bienenschwarm den betörten Liebhaber, der Weib und Kind vergessen hat und honigsüßes Glück in üppigster Märchenpracht genießt. Als aber die Bienen im Winterschlaf erstarren, verläßt er diesen Ort des Grauens. Zur Erde zurückgekehrt findet er seine Gemahlin nicht mehr, sie ist aus Gram gestorben. Aber ein Gott hat

---

[1]) Klavierauszug im Drei Masken-Verlag Berlin.

Erbarmen; sie tritt wieder zu ihm, während die Bienenkönigin am Dufte einer von ihr gereichten Wunderblume zugrunde geht. Leider ist die Symbolik der letzten Szenen nicht eindruckskräftig durch Gebärde und Musik unterstützt und dürfte ohne gedruckte Inhaltsangabe kaum verstanden werden, wenn auch vor einem Parkett von Intendanten gespielt wird.

Gleich nach der Inhaltsangabe muß man von den durch Svend Gade geschaffenen wirklichen Märchenbildern sprechen, die hinter einem sich teilenden Fächer stilistische Zauberspiegelungen bargen, die mir an der überreichen Ausstattung des Werkes das Wertvollste schienen. Denn insgesamt prägten sie, ohne sich aufs Herkömmliche beschränken zu wollen, eine so stark phantastische räumliche Stimmung, daß die darin handelnden Figuren ohne alles choreographische und musikalische Beiwerk sich im besten künstlerischen Ausmaß auswirken konnten. Grete Wiesenthal besorgte die Spielleitung, selbstverständlich mit der ihr eigenen Grazie, die auch noch in der Zirkushalle eine künstlerische Ausgeglichenheit der Leistungen erzielen würde. Mit der Bienenkönigin hat sie sich zwar keine ihrer besten Rollen auf den Leib geschrieben. Ich vermute aber, daß sie wie so viele andere, zu denen auch der Gelehrte (Kurt Ehrle) ob seiner unsympathischen Melancholie und die Frau (Hedwig Ehrle) gehören, sich etwas Besseres von der Musik erwartet hat, einen musikdramatischen Rahmen, worin sie in natürlichem Umfang ihre spezifische Tanzkunst oder einen Kunsttanz von damals hätte zeigen können.

Denn nur aus der Tatsache heraus, daß auf dem Theater die Musik zu mimischen Darstellungen unerläßlich sei, kann ich der Illustrationsarbeit des Kammerherrn Clemens v. Franckenstein eine gewisse Berechtigung zusprechen. Natürlich soll der Hörer sich auch hier nicht mit der ewig gleichen leichten Kost zufriedengeben, und ebenso soll derlei Musik nicht dem Sinnentaumel huldigen, dem vielleicht der Amüsierjugend zum Vergnügen ein anderer bei dieser Gelegenheit gefrönt hätte. Aber diese negativen Vorzüge der Franckensteinschen Partitur sind nicht aus der Absicht es besser zu machen erwachsen, sondern aus dem — Unvermögen, auch nur entfernt Ähnliches zu komponieren. Er quält sich mit exotischen Mittelchen, die keine mehr sind; sein Klangbild hat weder Anfang noch Ende. Selbst wenn man von dem melodischen Element absieht, worin er gänzlich versagt, fehlt vor allem jede rhythmische Struktur, die für die Gestaltung einer solchen Materie doch Hauptsache bleibt und den Bühnenvorgängen einen gewissen Halt geben sollte. Gewiegte Kenner wollen außerdem rissige Stellen in seinem Kontrapunkt herausgehört haben und jedenfalls eine ganz alogische Gestaltungskraft: Von musikalischen Absichten merkt man nichts, man kann also nicht einmal feststellen, ob er sie erreicht hat. Weil Herr v. Franckenstein zufällig auch Intendant einer unsrer größten Hofbühnen ist, sollte man sich nicht scheuen, seine Musik minderwertig und einem genießenden Anhören unerträglich zu schelten. Die unmittelbare Einwirkung war zunächst die, daß auch bei der Darmstädter Uraufführung, wo es seine Freunde sicher nicht an Beifall fehlen ließen, das Gesamtbild merklich getrübt wurde und keineswegs der Eindruck vorherrschte, ein fertiges Kunstwerk vor sich zu haben.

Das ist — im Prinzip — für seine etwa noch kommende musikalische Betätigung ja nicht schade; aber es bleibt zu bedauern, daß Grete Wiesenthal sich an ein so schwaches Talent gebunden hat und aus ihrer Vereinigung mit dem Musiker nichts Ersprießlicheres herauskam. Zu den Leidtragenden — trotz der freundlichen Aufnahme — zählt in weiterem Sinne ebenfalls die Darmstädter Hofbühne, die ihre großen Opfer kaum durch glänzende Kassenerfolge belohnt sehen wird. Fehlt das flirrende Licht der eminent musikalischen Tänzerin, die noch den dürftigen Reizen der Franckensteinschen Muse nachzuspüren vermag, dann wird das Werk für das deutsche Musikpublikum wenigstens bald im Zeichen der schlecht nachgeschminkten Ware stehen und noch mehr auseinanderfallen, als es jetzt schon im Sinne seiner Schöpfer zwar die Gliederung in zehn — musikprogrammatisch kaum erkennbar verbundene — Bilder bedingt.

Musikbriefe

Aus Königsberg i. Pr.

Von Dr. J. H. Wallfisch

Mitte November

Im ersten diesjährigen Sinfonie-Konzerte (Prof. Brode) erschien als Solist des Abends Herr Joseph Schwarz von der Berliner Königl. Hofoper. Glucks Agamemnon-Szene und Arie aus „Iphigenie auf Aulis" lag musikalisch dem Stil und der sonstigen kompositorischen Behandlung nach den meisten Hörern ziemlich fern, was man an dem noch mäßigen Beifall merkte. Die Szene, also rezitativisch, nimmt etwa Dreiviertel des Ganzen in Anspruch; erst mit „Verzeihe dem strafbaren Vater" (die letzten vierzehn Zeilen) beginnt das taktmäßig festere Gefüge der melodiöseren Arie, dem Geschmack des Durchschnittshörers mehr entsprechend. Das Ganze gab Schwarz gute Gelegenheit zu feinster, psychologischer Kleinzeichnung, die ihm vorzüglich gelang. Die hohe Kunst des dramatischen Sängers leuchtete ohne Verletzung der konzertmäßigen Grenzen deutlich hervor. Näher dem Verständnis der Hörer stand die Verdi-Musik aus dessen „Maskenball" — Szene und Arie des René — „Steh auf". Galt es vorher ein Ringen zwischen Vaterlands- und väterlicher Kindesliebe, denen abergläubischer, grausamer Fatalismus mit nachfolgender Reue den Konflikt bereitete, so obwaltete hier der Gegensatz zwischen betrogener Treue und der Erinnerung geschwundenen Liebesglückes. Also auch hier erschöpfte Ausnutzung psychischer Kleinkunst. Hatte das Klavier hier nur die Harfe zu ersetzen, so übernahm es in Offenbachs Spiegel-Arie aus „Hoffmanns Erzählungen" überhaupt die Begleitung. So gut auch immer Conrad Hausburg begleitet, die charakteristischere Orchesterbegleitung wäre uns lieber gewesen. Diese Arie verfällt im Theater ihrer hohen Lage wegen zumeist dem Rotstift. Schwarz aber schmetterte das hohe as mit natürlicher Leichtigkeit heraus. Schwarz erfüllt, kurz gesagt, alle Ansprüche, die man einem Sänger stellen darf in bezug auf Atmung, Aussprache, textgemäßen, mitempfundenen, lebenswahren Vortrag. Sein Organ ist tonreich, angenehm, spricht leicht an, ausgeglichen in den verschiedenen Registern, er verfügt über einen langen Atem. Einen tieferen Einblick in seine geschulte Kunst gewährte er etliche Male durch eine virtuose Manier, die man vom musikästhetisch-psychologischen Standpunkt aus allerdings nicht überschätzen darf: zum Schluß, den letzten Ton ließ er nicht diminuendo dahinschwinden, sondern er hauchte mit ihm heftig, vernehmlich, stoßend den ganzen Atem so aus, daß der Ton schließlich, plötzlich im vollen Umfang seiner Schnittfläche breit endete. Dieser Schwarz weiß wirklich, was er will, und er kann es auch. — Ganz ausnahmsweise vortrefflich war das Orchester unter Prof. Brode in dynamischer Beziehung. Dann kam Schuberts herrliche, unvollendete Hmoll-Sinfonie und schließlich Wagners Meistersinger-Vorspiel, auf dessen Schluß die für diese Akustik zu robusten Posaunen einen solchen Schatten warfen, daß eine Anzahl Takte entlang, allerdings hinterher, die Geschichte etwas zwielichtartig aussah.

Einen Liederabend gab Charlotte Rohde-Stahlbaum, eine ehemalige Königsbergerin. Nachdem sie inzwischen eine

tüchtige Opernsängerin geworden, sehnt sie sich nun nach dem Konzertsaal und -podium, wo sie wohl in absehbarer Zeit heimisch sein wird. Imposant von Erscheinung, besitzt sie auch einen schönen, besonders in der Mittel- und tiefen Lage tonreichen Alt. In der hohen Region spricht das Organ nicht so willig an und die Kopftöne sind auch noch etwas widerspenstig. Noch kann die Dame die Eigenart des dramatischen Gesanges nicht ganz vergessen; ihre Tongebung ist noch auf das Große zugeschnitten und trotz maßvoller Mimik fühlt sie sich stark zum Agieren versucht.

Ein neues Unternehmen sind die Populären Sinfoniekonzerte. Nicht, als ob wir solche hier noch nicht gehabt hätten. Die Philharmonie unter Prof. Brode pflegte solche als Wiederholung ihrer eigenen Konzerte mit geringer Programmänderung zu geben und hat sie eigentlich noch nicht eingehen lassen. Für einige Groschen konnten schlichtere Leute, das „Volk", gute Musik hören. Die Eintrittskarten wurden an Fabriken, andere industrielle Betriebe, Behörden zur direkten Abgabe an die beabsichtigten, gewünschten Leute geliefert. Bemittelte, reiche Leute konnten nicht kommen. Lustbarkeitssteuer und Garderobengeld wurde nicht erhoben. Bei den neuen, von Dr. Rudolf Siegel veranstalteten Konzerten ist es allerdings anders: Eintritt Stehplatz 50 Pfg. Sitzplätze 1, 1,50 und 2 Mk.; außerdem Lustbarkeitssteuer und Garderobengeld. Das erste dieser Konzerte, von vorläufig zehn, jede Woche eins, fand am 27. Oktober statt. Der große Börsensaal war vollständig gefüllt. Die große Mehrzahl waren wohl Besucher der teureren (eigentlichen) Sinfoniekonzerte von Prof. Brode Das war insoweit also weniger „populär". Drei Sinfonien an einem Abend ist gerade auch nicht volkstümlich, setzt schon an solche Kost Gewöhnte voraus. Doch läßt sich das aus musikgeschichtlichen Gründen erklären, wenn nicht entschuldigen. Sollte doch das klassische Wiener Dreigestirn vertreten sein — Haydn, Mozart, Beethoven.

Einen Heiteren Lieder-Abend gab der hier bereits vorteilhaft bekannte und beliebte nordische „Barde" Henrik Dahl in (vorzüglicher Klavier-) „Begleitung" seiner Gattin. Ein großer, stattlicher, breitschulteriger, wohlgenährter, glattrasierter Herr in schwarzem Frack und weißer Halsbinde betritt als lächelnder, lebensfroher Optimist das Podium. Eines Kostüms und anderer Requisiten bedarf er nicht. Seine unwiderstehlichen Effekte erzielt er nur durch seinen wirklichen, gut aber maßvoll pointierten Gesang — denn er hat eine kräftige, klangreiche Stimme —, durch treffliche Mimik und Gestikulation. Die Hörer werden gepackt und mit fortgerissen. Dahl ist nicht etwa ein gewöhnlicher Coupletsänger. Seine an das Überbrettl a. D. nur erinnernde Kunst ist eine edlere, vornehmere. Er ist Sänger, Psychologe, Vortragskünstler von sehr hoher Stufe. Die Beweglichkeit und Abrundung in Person und Darstellung mag in einigem Gegensatz zu seiner großdimensionalen Kompaktheit stehen, aber er überwindet letztere mit Leichtigkeit, spielend. Zum großen Teil singt er nordische Kinder-, Seemanns- und Volkslieder, doch auch anderes — geographisch unbeschränkte Typen zeichnet er; heiratslustige Mädchen, alte liebesneidische Klatschbasen, herzig-harmlose Kinder usw. Auch läßt er z. B. die Schweinchen vernehmlich quieken und schildert diese Tierchen mit dem spitzen Maul und dem Ringelschwänzchen so manierlich, daß einem bei dem verdauungbeschleunigenden Lachen der Mund wäßrig wird. Und schnell sprechen und singen kann er —! Auch ernste Sachen trägt er wirkungsvoll vor. Kurz — Dahl ist einzig in seiner Art. Er vermag aus allem etwas zu machen, selbst aus an sich weniger inhaltreichen Stücken.

Rundschau

Konzerte

Cassel Über das letzte Konzert von Kammersänger Alfred Kase lesen wir in der Casseler Allgemeinen Zeitung: Der mit Ehren und Orden geschmückte Bariton des Leipziger Stadttheaters, Kammersänger Alfred Kase, bleibt der Wiege seines Ruhmes treu. Als ein hochwillkommener Gast ist er auch in diesem Jahre erschienen. Sein Organ besitzt die alte unverwüstliche Frische und Klangschönheit; sein Vortrag wird von Jahr zu Jahr feiner und abgeklärter; sein Geschmack sucht Wege, die — abgekehrt von der breitgetretenen Straße — verborgenen Reizen nachspüren. Wo hört man etwa Brahms' „Alte Liebe", „Ich sah als Knabe Blumen blühn" oder „Während des Regens", wo sein eigenartiges „Tambourlied"? Wie selten begegnet man dem feinen Dichtersänger Peter Cornelius, der in seinen rheinischen Liedern „In der Ferne", „Botschaft", „Am Rhein" und „Gedenken" so tiefe Gefühlstöne anzuschlagen versteht; wie vereinzelt lebt Robert Franz auf, der wohl nicht der Menge, um so mehr aber dem Musiker zusagt. „Vergessen", „Weißt du noch", „Der Eichwald", ergreifend sind sie, keusch und zart, echt empfunden, wie die „Liebesfeier", die zwar nicht in sinnlicher Schönheit auflodert, aber warm zum Herzen strömt. Herr Kase läßt es den Konzertraum nicht entgelten, daß er Bühnensänger ist; er gewinnt seinem kraftstrotzenden Organ das zarteste Piano ab und nutzt seinen Atem kunstgerecht aus. Seine Deklamation ehrt den Dichter. Mit der von ihm eingeführten jungen Sängerin Frl. Wilma Tamme (Leipzig) sang er Schumanns gemütvolles „Familiengemälde" und innig bewegtes „So wahr die Sonne scheinet", Cornelius' prächtige Gegensätze „In Sternennacht" und „Verratene Liebe". Dem begeisterten Zuhörerkreise bewilligte er außer der Wiederholung des dritten Rheinliedes Hans Wuzéls feingestimmte Ballade „Der alte Sänger" und „Die schönen Augen der Frühlingsnacht" von Franz. Und an den Zuhörern lag es gewiß nicht, daß er nicht noch mehr zugab. Hinsichtlich der feinen Geschmacksrichtung gab die Sängerin dem Künstler nichts nach. Drei Lieder von Schubert: „An die untergehende Sonne", „Heimliches Lieben", „Das Lied im Grünen"; drei von Liszt: „Die drei Zigeuner", „Wo weilt er", „Jugendglück" — das war ihre Wahl. Aber auch in der Ausführung der Gesänge konnte sie sich neben ihm hören lassen. Ihr Mezzosopran ist tadellos gebildet und hochreichend, die Weichheit und Intonationsreinheit des Klanges in jeder Lage, unbeeinflußt von gefährlichen Vokalen, berührt ebenso wohltuend wie die bescheidene und doch so musikalisch vornehme und gemütvolle Art des Vortrages. Von der dunkel gefärbten warmen Mittellage bis zu der feinen Höhe hinauf, in Atemführung und Aussprache möchte man nichts anders haben. Ausgezeichnet klangen die Stimmen beider Künstler zusammen, und die Gleichheit der Auffassung, des seelischen Erlebens half die Wirkung vollenden. Die Wiederholung des letzten Zwiegesanges war die Folge des nimmermüden Beifalls. Die ganze Veranlagung der Künstlerin läßt auf eine wertvolle Kraft für das Oratorienfach schließen. Am Ibach-Flügel saß Herr Carl Schönherr aus Leipzig, ein verständnisvoller Begleiter, der seine Aufgabe zur Zufriedenheit erfüllte. F. G.

Elberfeld Frisches, blühendes Leben ist seit Anfang Oktober in unsern Konzertsaal wieder eingezogen. Die durch den Krieg in den Männerstimmen der Konzertgesellschaft gerissenen Lücken konnten durch Ersatz aus den Reihen des hiesigen Lehrergesangvereins, dessen Leitung in der Hand des Professors Dr. Haym liegt, ausgefüllt werden, so daß die von demselben Dirigenten geleitete Konzertgesellschaft wie

früher sich musikalisch betätigen kann. Die erste Aufführung stand unter dem Zeichen der deutschen Romantik: Mendelssohns erste Walpurgisnacht und Robert Schumanns Szenen aus Goethes Faust kamen nach jahrelanger Pause zu Gehör. Die Chöre waren gut eingeübt, klangen rein und frisch, rhythmisch sicher und fest. Frl. Lotte Leonhard (Hamburg) hat einen vollstrahlenden Sopran und beherrschte ihre Partien technisch einwandfrei. Anzuerkennen ist Ludwig Dornays (Berlin) Gestaltungskraft. Nachhaltige Wirkungen erzielte F. Feinhals (München) und Hans Vaterhaus (Zürich). In kleinen Rollen gefiel u. a. Mathilde Schmidt-Haym (Halle).

Musikalischen Hochgenuß bescherte uns unter Professor Rüdels Leitung der Berliner Königl. Hof- und Domchor. Die Trefflichkeit dieses Chores ist so bekannt, daß sich hier ein näheres Eingehen darauf erübrigt. Die Vortragsfolge brachte in sinnreicher Anordnung Vokalsätze aus älterer, neuerer Zeit und der Gegenwart. Vertreten waren mit auserlesenen Sachen: Palestrina, Corsi, Lotti, Caldara, Bach, Mendelssohn, Gernsheim, Kahn, Schubert, v. Baußnern. Der noch sehr jugendliche Klaviervirtuose Kempf wartete mit Sachen von Bach und Chopin auf, spielte technisch tadellos und voll geistiger Durchdringung. Wenn der junge, begabte Künstler fleißig weiter studiert, steht ihm gewiß noch eine vielverheißende Zukunft bevor. Unsere geräumige Stadthalle, die mehrere tausend Plätze zählt, war bis auf den letzten Platz besetzt.

Eine fesselnde Vortragsfolge wies das erste Sinfoniekonzert des städtischen Orchesters auf: Frühlingssinfonie von R. Schumann, Cellokonzert von R. Volkmann, die Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter" von Karl Hasse (Osnabrück), die sinfonische Dichtung „Tod und Verklärung" von R. Strauß. Das im vorigen Jahre bei uns uraufgeführte Hassesche Variationswerk, in unserer Zeitschrift seinerzeit ausführlich besprochen, machte auch bei der Wiederholung einen sehr erfreulichen, tiefen Eindruck. Das sinnig erdachte und fein instrumentierte Werk ist der Beachtung weitester Kreise wert. Über ein bedeutendes Können verfügte der Cellist Scheulen (Düsseldorf) in Volkmanns Konzert; das Seelenvolle des Vortrages beim Spiel dieses Künstlers kam in einem Adagio von Dvorak so recht zur Geltung.

Zwei Sonderkonzerte von größerer Bedeutung bescherte der Oktober. Die drei Bühnensänger Jadlowker, Lattermann und Ottilie Metzger warteten mit einem Programm auf, das weder Anspruch auf Einheitlichkeit noch auf besonders feinen Geschmack machte. Unbegreiflich ist es, wie einem deutschen Publikum so seichte Sachen wie die Duette von Bizet und Verdi vorgetischt werden durften. Singstücke wie „Ansprache des Hans Sachs", „Arie aus dem Fliegenden Holländer" haben ihr Heimatsrecht auf der Bühne, sie gehören jedoch nicht in den Konzertsaal. Jadlowker gehört zu den tüchtigen Bühnentenören, auf dem Konzertpodium fühlt er sich nicht recht zu Hause. Lattermann, ein bekannter und guter Opernbaß, ersang sich namentlich in dem Liede „Mahnung" von H. Hermann die Gunst und den Beifall des Publikums. Eine lobenswerte Textbehandlung ließ Frau Metzger den von ihr gesungenen Liedern — Frühlingsfeier von R. Strauß, Sapphische Ode von Brahms — angedeihen. — Hans Blechschmidt besorgte die Begleitung verständnisvoll und erfolgreich. Kothe, der berühmte Sänger zur Laute, hielt auch bei uns Einkehr und konnte in der ihm eigenen Vortragsweise zu gern gehörten, bekannteren Liedern eine ganze Reihe bisher noch nicht öffentlich gesungener hinzufügen, die gleichfalls zur Bekräftigung seines alten Ruhmes dienten. H. Oehlerking

Noten am Rande

Eine „deutsche Opernwoche" in der Wiener Volksoper. Für die beiden nächsten Monate kündigt Direktor R. Simons (der vielleicht doch der Volksoper erhalten bleiben dürfte, da seinem im Auslande gewonnenen Nachfolger Herrn Morris die Stadtgemeinde Wien die Zustimmung verweigert) eine Anzahl von Neuaufführungen deutscher Opern an. Zunächst werden Humperdincks „Königskinder" neu in den Spielplan aufgenommen. Dann folgt die Uraufführung von Kienzls musikalischer Komödie „Das Testament", welche in unseren Alpen spielt und P. Rosegger gewidmet ist, von dem auch K. textlich eine Reihe von Volksliedern in seine Oper aufgenommen hat. Als nächste Uraufführung erscheint hierauf das jüngste Werk des „Aphrodite"-Komponisten M. Oberleithner, betitelt „Der eiserne Heiland". Schauplatz: die Dolomiten. (Ein deutscher Schmied hat eine Welsche zur Frau genommen, woraus sich tragische Konflikte ergeben.) Dann kommt zum ersten Male des Berliner Generalmusikdirektors L. Blech „Aschenbrödel" zur Aufführung. Gleichzeitig werden R. Strauß' „Salome" und „Feuersnot" neu in den Spielplan aufgenommen. Zur Feier des 60. Geburtstages W. Kienzls werden seine drei Werke „Evangelimann", „Kuhreigen" und „Das Testament" an drei aufeinanderfolgenden Tagen gegeben. Im Monat Januar 1917 werden alle genannten Opern „zur Ehrung der lebenden deutschen Meister" innerhalb einer Woche aufgeführt. An Humperdinck, Kienzl, Oberleithner und R. Strauß ist die Einladung ergangen, ihre Werke selbst zu dirigieren. Th. H.

Aug. Wilh. Ambros. Ergänzend ist zum Aufsatze über Ambros in Heft 46 zu bemerken: Von der „Geschichte der Musik" ist der vierte Band (Ausführliche Darstellung der italienischen Musik von etwa 1550—1560 unter eingehender Berücksichtigung der neuesten Forschungen usw.) 1909 in dritter verbesserter Auflage, durchgesehen und erweitert von H. Leichtentritt, im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig (geheftet 15 Mk., geb. 17 Mk.) erschienen.

Ludwig Thiele. Am 18. November waren es 100 Jahre, daß der Berliner Orgelmeister Ludwig Thiele in Quedlinburg als Sohn eines Lehrers geboren wurde. Er war ein frühreifes Talent, das schon mit neun Jahren komponierte und öffentlich auftrat. Seine spätere Fachbildung erhielt er auf dem von Zelter gegründeten Akademischen Institut für Kirchenmusik in Berlin. Dort war er seit 1839 Organist an der Parochialkirche, hochgeschätzt von Spontini, Meyerbeer, Rellstab und andern Größen. Als sich der berühmte Breslauer Meister Hesse in ein Wettspiel mit ihm einließ, verließ er Berlin als Besiegter. Leider starb Thiele schon 1848 an der Cholera, kaum 32 Jahre alt. Seine Orgelkompositionen, die sehr schwer sind, erschienen bei Schlesinger in Berlin: Thema und Variationen in As dur, erster Konzertsatz in C moll, zweiter dergl. in Es moll, Chromatische Fantasie und Fuge in A moll, Große Fuge in D moll, dritter Konzertsatz in C moll und Adagio in As dur (beides vierhändig), Trio in G moll. Später (1894) erschienen noch Thema und Variationen in C dur, die der Herausgeber, Ed. Stehle, vollendete. Sonst kam nur noch ein Trio für Kammermusik, ebenfalls bei Schlesinger, heraus. In Berlin werden Thieles Werke besonders von Herm. Deckert und Otto Becker (Potsdam) gespielt. Sie erfordern vor allem einen virtuosen Pedaltechniker, sind aber geistig gehaltvoll, ja Werke ersten Ranges. B. Sch.

Kreuz und Quer

Bayreuth. Der bekannte Theatermaler Prof. Max Brückner schenkte der herzoglichen Kunstsammlung der Feste Koburg 13 Entwürfe für die zweite Neuausstattung der Bayreuther Ring-Aufführungen von 1895, drei Darstellungen aus dem Tannhäuser- und Wartburgkreise, fünf Szenenentwürfe zum Lauffschen Burggrafen von Nürnberg für Berlin, mit Bleistiftanmerkungen des Kaisers, ferner zahlreiche Bühnenbilder, Studien und Reiseskizzenbücher.

Berlin. Am 8. und 9. Dezember findet bei Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Kurfürstenstraße 148 eine Autographenversteigerung statt. Der Auktionskatalog XXXVI enthält zur Versteigerung kommende Autographen von Musikern, Bühnenkünstlern, Malern (mit einer Anzahl Handzeichnungen), Bildhauern sowie Fürsten, Feldherren, Politikern usw.

— Bei Leo Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstraße 14 erschienen soeben Antiquariatskatalog 193, ent-

haltend: Vokalmusik mit Klavier- oder Orgelbegleitung sowie Klavierauszüge von Opern, Oratorien, größeren Gesangswerken und Liedern N—Z, und Antiquariatskatalog 194, enthaltend: Opern, Oratorien und größere Gesangswerke in Partitur.

— Die Deutsche Brahms-Gesellschaft beabsichtigt am 5., 6. und 7. Mai 1917 in Berlin im großen Saale der Philharmonie drei Brahms-Konzerte zu veranstalten, und zwar einen Orchesterabend, der dem Andenken von Fritz Steinbach gewidmet ist, einen Kammermusikabend und ein Chorkonzert. In dem ersten und dritten Konzert werden das Philharmonische Orchester unter Nikisch und der Philharmonische Chor unter Ochs mitwirken. Ferner haben ihre Mitwirkung bis jetzt zugesagt: der Dessoffsche Frauenchor aus Frankfurt a. M., unter der Leitung von Frl. Gretchen Dessoff, und die Herren Messchaert, Schnabel, Flesch, Becker und Adolf Busch.

— Ignaz Waghalters Oper „Jugend" soll am Deutschen Opernhaus zu Charlottenburg im Januar zum ersten Male gegeben werden.

Düsseldorf. Hier starb am 13. Nov. 76jährig der Gründer (1896) und langjährige Vorsitzende der dortigen Mozart-Gemeinde B. Vorwerk. Das Salzburger Mozarteum hatte im vorigen Jahre seine Verdienste durch Verleihung der silbernen Mozart-Medaille gewürdigt.

Eisleben. Der hier seiner Militärpflicht genügende bekannte Geiger Otto Hagel (bisher am Konservatorium Innsbruck wirkend) veranstaltete im Verein mit Mathilde Hochbaum (Gesang) und Paul Klanert (Klavier) für sein Regiment ein Wohltätigkeitskonzert, dem ein voller Erfolg beschieden war. Auf dem Programm standen die Violinsonaten Esdur von J. Rheinberger und Gdur von Grieg sowie Lieder von Brahms und Strauß.

Halle a. S. Der hiesige Deutschmädchenbund entfaltet in diesem Winter wiederum eine reiche Tätigkeit. U. a. hat die Vorsitzende des Bundes, Frl. Elisabeth Schollmeyer, in dem von ihr gegründeten Mozart-Saal musikgeschichtliche Vorträge vorgesehen, denen dann immer gleichsam zur Illustration an einem anderen Abend ein entsprechendes Konzert folgt. Der für die Vorträge gewonnene Dr. Herm. Stephani (Eisleben) sprach jüngst über Brahms und Liszt, und das dazu gehörige Konzert bestritten die hochbegabte Pianistin Hedwig Kreitz (Berlin) sowie die über prachtvolles, wohlgeschultes Material verfügende Leipziger Sopranistin Charlotte Wolf. Der nächste Abend soll Wagner, Schillings, Draeseke und Hugo Wolf gewidmet sein.

Köslin. Im Wohltätigkeits-Sinfoniekonzert am 17. November wirkten als Solisten Frau Sand-Cyron (Sopran) und die Pianistin Frl. Klara Klein (Webers Konzertstück) erfolgreich mit.

Leipzig. Das Gewandhausorchester und Prof. Arthur Nikisch sind von ihrer glänzend verlaufenen Schweizer Konzertreise zurückgekehrt. Die uns vorliegenden Berichte sprechen von den Leipzigern in höchster Anerkennung und Begeisterung.

München. Die Münchener Kammeroper soll von jetzt ab Volksoper heißen; in diesem Titel sollen die bisherigen Bestrebungen, die ältere und neuere Spieloper bei billigen Eintrittspreisen auch für die breiteren Schichten in der Bevölkerung zu pflegen, festgelegt werden.

— Hier fand das tausendste Konzert der Musikalischen Akademie, die seit 1811 besteht, statt.

Rom. Im Augusteum, dem alten Mausoleum des Kaisers Augustus, das der Gegenwart als Konzert- und Theatersaal dient, wurden dieser Tage die Winterkonzerte eröffnet. Dabei gab es Skandal. Das Programm enthielt auch zwei Nummern von Wagner. Als die ersten Noten dieser Musik erklangen, wurden nationalfarbige Zettel mit der Aufschrift: „Wir wollen keine deutsche Musik" herabgeworfen, und es ertönten Rufe: „Nieder mit Deutschland!" Es entstand eine große Bewegung, Kapellmeister Toscanini unterbrach die Aufführung und ließ den Königsmarsch anstimmen, der vom Publikum stehend angehört wurde. Als hierauf die Wagnerschen Noten aufs neue ertönten, erschollen neue Proteste, und der Lärm und die Verwirrung wurden so groß, daß das Konzert abgebrochen werden mußte. Die Carabinieri drangen in den Saal und verhafteten den Zettelwerfer und die Stadträte Bazzani und Baratelli, welche aber wieder freigelassen wurden. Bazzani richtete an den Magistrat die Anfrage, ob er es für angezeigt halte, daß im Augusteo deutsche Musik aufgeführt werde, während die deutschen Bomben italienische Meisterwerke zerstörten und unglückliche Bürger töteten.

Stuttgart. Das Mimodrama des Münchener Komponisten Wilhelm Mauke „Die letzte Maske" soll in Stuttgart die Uraufführung erleben.

Zittau. Im letzten Kammermusikabend von Karl Thiessen sang Frau Kammersängerin Rahm-Rennebaum drei neue Lieder (Volkslied, Mitternacht, Nun gehen viele Füße) des Veranstalters mit großem Erfolge.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 49

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalien-verleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 7. Dez. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Konsonanzgefühl und mathematische Akustik

Von **Ludwig Riemann** (Essen)

Der Aufsatz von Dr. Max Arend „Ist der Kreis der Konsonanzen nur historisch oder a priori geschlossen?" in Nr. 20 dieser Zeitschrift veranlaßt mich zu folgenden Gegenbemerkungen. Wir haben im Gebrauch unserer Töne der Kunstmusik zu unterscheiden das tatsächliche Erklingen gegen die Auffassung, ferner die mathematisch-akustischen Unterlagen gegen die Wahl der Töne. Der Verfasser setzt als selbstverständlich voraus das Bestimmungsrecht oder Erklärungsrecht unserer Töne durch die Naturtöne, wenn er auch für 7 und 11 Ausnahmen macht und im letzten Satz des Aufsatzes seine ganzen Erklärungen als fraglich hinstellt. Er folgt der Lehre der Akustiker, daß alle Formen der Konsonanzen und Dissonanzen sich auf Quint- und Terztöne zurückführen lassen, und lehnt daher eine Erweiterung des Konsonanzkreises über 2, 3, 5 hinaus ab.

Haben wir das Recht, als Musiker gegen diese Ansicht Front zu machen, wenn wir daran denken, daß wir in der praktischen Musik längst diesen Standpunkt verlassen haben? Wir wollen sehen. Wenn wir die Tonsysteme aller Völker überschauen, merken wir, daß die europäischen Stämme, mit Ausnahme einiger östlichen Grenzvölker (Kalmücken, Armenier usw.) ein System anwenden, das den Naturtönen nahekommt. Wir können dieses als ein Glück des Zufalls preisen (Gründe dafür kennen wir nicht), denn sonst wäre ein harmonischer Ausbau nicht möglich gewesen. Dieser Zufall veranlaßt nun die Akustiker, Gesetze zu formulieren, die mit der tatsächlichen Tonempfindung nicht das geringste zu schaffen haben. Die Mathematik resultiert Gegensätze, die in der praktischen Musik gar nicht vorhanden sind. Außer der Eulerschen Behauptung gehören hierhin die Auffassung der Quarte, dieses ungezogene Kind, das sich einer bestimmten Registrierung nicht fügen will; der Ton i, den wir wegen seiner Unreinheit in der praktischen Musik gar nicht kennen und der darum als „bestimmend" ausgeschaltet werden müßte; desgleichen der Oberton 11 (zwischen f'' und fis'' im Grundton C); ferner im weiteren Sinne die sämtlichen anderen Teiltöne, die praktisch in der natürlichen Stimmung nur im geringen tonalen Umfange, in der pythagoräischen Stimmung noch weniger und in der temperierten Stimmung, mit Ausnahme der Oktave, überhaupt nicht genau zur Anwendung kommen. Was bleibt denn nun übrig, um daraus schwerwiegende Gesetze herzuleiten?

Für uns Musiker können die Naturtöne nur den Wert als Klangfarbe beanspruchen. Ihre Einwirkung auf das Konsonanz- oder Dissonanzgefühl ist insofern begrenzt, als sie entweder assonierend und latent die Konsonanz zweier Grundtöne begünstigen (aber nicht bestimmen) oder dissonierend als Schwebungen ein Intervall beeinträchtigen. Im übrigen unterstehen sie genau wie die von uns gewählten praktischen Töne dem Gesetze: wir hören die Töne nicht, wie sie klingen, sondern wie wir sie auffassen!

Schon in den mathematischen Nachweisen folgt Dr. Arend der Hauptmannschen Auffassung und zwängt hiernach sämtliche Dissonanzen in mathematische Formeln, die in der Praxis vollständig versagen würden (siehe später). Mögen Terz- und Quinttöne für die Aufstellung der gleichschwebenden Temperatur noch so sehr bestimmend sein, sie aber als einzige „direkt verständliche" Intervalle zu bezeichnen, kann die moderne Auffassung nicht mehr unterschreiben. Ein alleinstehendes Intervall kommt in der Praxis gar nicht vor. Stets wird seine Tonhöhe durch die tonale Umgebung bestimmt. Die sämtlichen Arendschen Beweise rechnen aber mit alleinstehenden Tonentfernungen. Selbst wenn dieses berechtigt wäre, ließen sich allerlei merkwürdige Schlußfolgerungen nicht umgehen. So liegen Quint- und Terztöne beim Geigenspiel sich fortwährend in den Haaren, wenn ich z. B. das leere E in C oder A dur spiele. Wenn ich einem Hörer c fisis vorsetze, die ich mir nach h gis aufgelöst denke, so wird er statt c fisis sich c g denken und „direkt verstehen", während das bei mir nicht der Fall ist. Und wenn man mir entgegenhält, daß c-fisis nicht c-g entspricht, warum hört denn der Hörer c-g? doch nicht etwa, weil sich ihm das Intervall bloß als „direkt verständlich" aufdrängt, sondern weil er es vorher als Dur- oder Mollquinte auffaßt! Die große Terz c e wird doch erst dann direkt verständlich, wenn ich mir unterhalb a oder oberhalb g hinzudenke! Demnach müßte man die große Terz zu den Dissonanzen rechnen, weil sie nur indirekt verständlich ist. Wenn die Quinte der Prim aus mathematischen Gründen näher stünde, dann müßte die flackernde Quarte auch vor der Terz stehen, welches jedoch der Praxis widerspricht. Das Verschmelzungsgefühl darf für die graduelle Bedeutung der Konsonanzen erst recht nicht hineinbezogen werden, weil es auch

naive Menschen gibt, die eine Sekunde tiefer dasselbe empfinden, wie ein anderer Mensch in richtiger Tonhöhe.

Eigenartig erscheint mir die Erklärung der Septime. Obgleich Dr. Arend den Ton i für unbrauchbar hält, verschafft er ihm in seinem Verhältnis 1 : 7 „einen gewissen Rang unter den Dissonanzen, nämlich die Stellung des leichtest verständlichen Dissonanztones". Er glaubt, daß unsere Tonverstellungen die Septime umdeuten in $\frac{1}{3^2}$. Das wäre also c' : f : B : b'. Dieses — man stelle sich die Buchstaben in Noten vor — nennt Verfasser „ökonomisch". Dabei nimmt er das Recht des „Überhörens" in Anspruch, eine Tätigkeit, die wohl dem Musiker, aber niemals dem Mathematiker eignet. Zu welcher Seite rechnet sich nun der Verfasser? Wenn ich zum C dur-Dreiklang den Ton b anschlage,[1]) so ist das etwas anderes, als wenn ich c-b als alleinstehende Septime intoniere. Auf dem Klavier kann ich c-b auch als c-ais hören, die sich nach h-h auflösen. Nur wenn ich c e g b als Dominante auffasse, gehört b zu F dur.

Man schaue einmal hinein in die Arbeiten von Shohe Tanaka[1]), Widogast Iring[2]), A. J. Polak[3]), um einzusehen, wie erschreckend zersetzend die mathematische Akustik mit unseren Tönen umspringt — ohne zu bleibenden Resultaten zu kommen.[4]) Ihre Autorität schwindet noch mehr, wenn wir den Tonsystemen der Orientalen und Naturvölker eine Berechtigung zuweisen. Im bejahenden Falle bricht die mathematische Akustik dagegen haltlos zusammen.

Bei uns lehnen sich außer den vorstehenden Gründen schwerwiegende tonpsychologische Gesetze und ästhetische Anschauungen dagegen auf, die in der Hauptsache durch Stumpf und Helmholtz aufgestellt worden sind: Eine schlechthin richtige musikalische Intonation gibt es nicht. Aber innerhalb eines Spielraumes wird das nämliche Intervall je nach dem Zusammenhange, worin es vorkommt, von den besten Ohren verschieden beurteilt und von den besten Künstlern verschieden intoniert werden. Die Tonverhältnisse werden durch das Reinheitsgefühl und Reinheitsurteil (deren Gründe noch nicht genügend erforscht sind) bestimmt und bekommen erst durch eine rein musikalische, also nicht mathematische Auffassung ihre Deutung. Die musikalische Auffassung richtet sich nach der tonalen Unterlage.

Die akustischen Beziehungen der Tonverhältnisse lassen sich sämtlich auf Zahlen zurückführen, die aber nur durchaus theoretischen Wert haben, insofern sie als papierene Grundlage der verschiedenen Stimmungen dienen. Die Übersetzung in die Praxis untersteht in letzter Instanz stets dem Reinheitsgefühl und den ästhetischen Bedürfnissen unseres Ausdruckwillens. Dazu treten die im Zeitwandel wechselnden musikalischen Stilprinzipien und Klangauffassungen.

Die mathematische Akustik kann deshalb für die Erweiterung des Konsonanzbegriffes nicht die grundlegende Bedeutung haben, die Dr. Arend ihr zuweist. Die Erweiterung des Konsonanzkreises ist längst über 2, 3 und 5 hinausgeschritten; nur ihre Gesetzesaufstellung bleibt noch der Zukunft vorbehalten.

[1]) Dr. Arend äußert sich nicht darüber, in welcher Weise er sich die Intonation verwirklicht denkt. Ich gestatte mir deshalb eine beliebige Art der Intonation herauszugreifen.

[1]) S. Tanaka, „Studien im Gebiete der reinen Stimmung", Leipzig 1890.

[2]) W Iring, „Die reine Stimmung in der Musik", Leipzig 1908.

[3]) „Über Zeiteinheit in Bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität", Leipzig 1900.

[4]) Das einzige bis heute erreichte Resultat ist die temperierte Stimmung und die Erkenntnis der Klangfarbe.

Aus dem Leipziger Musikleben

Kammersänger Hjalmar Arlberg erzählte am Todestage Franz Schuberts den kleinen Liederroman von der „schönen Müllerin". Einen der duftigsten Liedersträuße aus dem Garten deutscher Lyrik in ganzer Fülle und nicht, wie so oft, in einzelnen herausgerissenen Blumen zu empfangen, gewährt gewiß einen eigenen Reiz. Herr Arlberg hat diese keineswegs leichte Aufgabe des unverkürzten Durchsingens eines so umfangreichen Liederzyklus' so vollkommen begriffen und durchgeführt, wie man es von dem feingebildeten Sänger und Künstler nur erwarten konnte. Mit ihm erzählte und dichtete am Flügel Prof. Georg Schumann aus Berlin. —

Die holländische Sängerin Margot Barendrecht besitzt eine jener schönen farbenprächtigen Altstimmen, wie sie überaus selten anzutreffen sind. Glanzvoll, warm und schön in allen Lagen. Ihre Wolf- und Brahms-Gesänge waren wertvolle Gaben, obwohl man hier und da einen etwas kräftigeren Herzschlag gewünscht hätte. In Ed. Behm hatte sie einen poesievollen Begleiter gefunden. ♭

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Ende November

Nun haben wir auch bereits die erste der diesjährigen Aufführungen von Beethovens neunter Sinfonie hinter uns. Bruno Kittel veranstaltete sie am 11. November mit seinem Chore und dem Philharmonischen Orchester. Als vortrefflicher Musiker ist er längst mit der Partitur vertraut, und mit dem Orchester gewinnt er stets engere Fühlung. Sein Chor aber wurde schon vor Jahren selbst von einem Felix v. Weingartner zur Lösung dieser anspruchsvollen Aufgabe herangezogen. Der schwache Punkt war, wie fast bei allen Berliner Aufführungen, das Soloquartett. Die Sopranistin, Gertrud Steinweg, trug eingangs des Konzertes Mirjams Siegesgesang, die bekannte große Szene von Schubert, mit der Orchesterbegleitung von Mottl vor. Wenn der begabte Dirigent weiter in Beethovens heiligstes Sinfoniewerk eindringen und den ganzen darüber angewachsenen Stoff in der Hand haben will, so sei er auf ein einziges Werk verwiesen, das alles enthält und alles ersetzt, auf Heinrich Schenkers 375 Seiten starke Monographie „Beethovens neunte Sinfonie" (Universaledition Nr. 3499), ein Buch, das nicht nur restlos in der Sache aufgeht, sondern auch sonst „jenseits von

Gut und Böse" liegt und weder Antoritätenfurcht noch Cliquengeist kennt. Mehr darüber zu sagen, ist hier nicht der richtige Platz.

Über drei (wohlgemerkt!) andere Nur-Beethovenkonzerte schweige ich, so wohl sie auch immer gerieten. Dagegen hebe ich ein großes Konzert hervor, das Max v. Schillings, der Generalissimus von Stuttgart, mit Felix Berber und dem Philharmonischen Orchester gab. Es wurde mit dem hier schon vor Jahren bekannt gewordenen Prologe zu Sophokles Ödipus (Op. 11) begonnen und mit der sinfonischen Fantasie „Seemorgen" (Op. 6) beschlossen. Dazwischen lag neben den Glockenliedern (Op. 22), die Ludwig Heß mit seiner immer mühseliger werdenden Stimme sang, das große Violinkonzert Op. 25 als Hauptnummer. Es ist ein Verdienst Felix Berbers, daß er sich dieses spröden, undankbaren Werkes so selbstlos annimmt, denn er trug damit schon früher einmal seine Haut in Berlin zu Markte. Seine in unermüdlichem Studium so schön geschliffene Technik und sein verständiger, abgeklärter Vortrag werden es aber gleichwohl nicht durchzusetzen vermögen. Schillings ist in der Erfindung schwach und wird deshalb nie weittragende Erfolge haben. Das zeigte sich auch an dem Liederabend, den er tags darauf mit Alfred Goltz vom Deutschen Opernhause gab. Von seinen 14 daselbst gesungenen Liedern waren gleich die ersten sieben so über einen Leisten geschlagen, daß man vollauf genug hatte und sich auf die kritische Weiterwanderung machte. Weit ersprießlicher war das Sinfoniekonzert, das Hermann Abendroth, das musikalische Oberhaupt Cölns, und die Pianistin Gisela Springer mit dem Philharmonischen Orchester gaben. Der Dirigent zeigte darin gleich in der ersten Nummer, einem höchst aus- und eindrucksvoll gespielten Concerto grosso von Händel, daß er trotz seiner jungen Jahre bereits einer von den bedeutendsten ist. Händels Concerti grossi sind jetzt öfter bei uns zu hören, aber Chrysanders Stilaufklärungsarbeit scheint doch für die Dirigenten vergeblich gewesen zu sein. So stand auch Abendroth erst in Beethovens Pastoralsinfonie ganz auf der Höhe. Da strahlte jeder Gedanke, jede Farbennuance der herrlichen Partitur im klarsten, hellsten Lichte; nichts war kleinlich, alles große Linie — kurz, man sah den ganzen echten Beethoven vor sich. Am bewundernswertesten gelangen vielleicht der erste Satz, das Gewitter und die angeschlossene Finalpartie. Namentlich das Gewitterbild dürfte selten so fein in der Gliederung und Farbenabtönung zu gewahren sein, wie das hier der Fall war. Auch die Orchesterpartie des Schumannschen Klavierkonzertes brachte der Dirigent in ungewöhnlicher Weise heraus. Die Pianistin aber gab darin eine Leistung, die nicht nur technisch, sondern auch musikalisch uneingeschränkten Lobes wert war. Um so mehr fiel aber Liszts Ungarische Fantasie, das Schlußstück des Konzertes ab. An und für sich stellt sie schon eine Verschlechterung der 14. Ungarischen Rhapsodie dar, die einst für H. v. Bülow hergestellt wurde, dem auch das Klavieroriginal gewidmet ist. Dann lag sie der Individualität der Pianistin so gut wie gar nicht. Hier fehlte es vor allem am spezifischen Klaviervirtuosentume, am brillanten Elan und schimmernden Glanze; im ersten heroischen Fdur-Teile zudem auch an der nötigen straffen Rhythmik und Plastik. So wirkte das Stück nach der so groß und glücklich gelungenen Pastoralsinfonie geradezu fade. Aber auch hier wußte der Dirigent aus der Orchesterpartie etwas Besonderes zu machen.

Andere Sinfoniekonzerte boten nichts Besonderes dar; eher wären schon die Kammermusiken hervorzuheben. So das erste Abonnementskonzert des Violoncellisten Heinrich Grünfeld, in dem außer Schuberts Forellenquintett noch das Klavierquintett von Hermann Götz zu hören war. Es zeigte sich dabei wieder, daß der Komponist der Oper „Die Zähmung der Widerspenstigen" sehr zu Unrecht vernachlässigt wird. Dann der zweite Abend von Schnabel, Flesch und Becker, der Anton Dvorak galt: Klavierquintett, Dumkytrio und Klavierquartett in As. Hier war wieder das Klavier zu laut. Wie schwer ist es doch für den modernen Konzertpianisten, ein stilvoller, dezenter Kammermusiker zu sein! Die großen Klavierkünstler um die Mitte des vorigen Jahrhunderts verstanden es, ihren Anschlag je nach Erfordernis einzustellen, und richteten sich dabei sogar nach der Beschaffenheit und Füllung der Säle. Aber solch ein moderner „arbeitet" selbst im kleinsten Zimmer, im intimsten Kreise, als ob er in einer Riesenhalle vor 3000 Menschen ein Orchester mit Trompeten und Posaunen „unterkriegen" müßte. Doch was redet man da — Stimme des Predigers in der Wüste. Jede Tollheit muß sich austoben und von selber erschöpfen. Der zweite Abend des Klinglerschen Quartetts enthielt drei Streichquartete von Brahms, Mozart und Schubert; der erste Kammermusikabend der Sängerin Helene Siegfried alte Musik von Abaco, Förster (1693—1745), Dom. Gabrieli, A. Falconieri (†1650), J. F. Reichhardt und Seb. Bach. Dabei kam der Schillersche Spruch „Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu tun" zur Geltung, indem man die einfachen Reichhardtschen Lieder mit Streichinstrumenten, Harfe und Oboe aufgeputzt hatte. Ja, sowas ist musikalisches Feingefühl und Stilverstand! Wer selber nichts Gescheites erfinden kann, sollte wenigstens die Werke anderer, gescheiterer Erfinder ungeschoren lassen. Ein Sonatenabend des Pianisten Ernst Levy aus Basel und des Violoncellisten Lorenz Lehr aus Bern hatte Beethoven (Op. 102 Nr. 2), Brahms (Emoll) und Huber auf dem Programme. Hans Huber ist das musikalische Oberhaupt Basels und ein Tondichter, dem wir manches ebenso solide wie anregende Kammermusikwerk verdanken. Leider ist selten davon etwas bei uns zu hören. Um so dankbarer waren wir den Genannten für den wohlgelungenen Vortrag der Klaviervioloncellsonate in Bdur Op. 130. Auch das Konzert der beiden Braunschweiger Emmi Knoche (Klavier) und August Bieler (Violoncell) hinterließ gute Eindrücke. Hier waren Beethovens Sonaten Op. 5 Nr. 2 und Op. 81a die Hauptwerke. Dagegen begannen Emil Telmanyi und Sandor Vas, die beiden Ungarn, das ihrige mit Busonis haariger Klavierviolinsonate in Emoll Op. 36a. Ihre vier Sätze, deren letzter eine variierte Choralmelodie S. Bachs ist, laufen in eins dahin und strengen die Hörer noch mehr wie die Spieler an. Da blieb der Erfolg aus. Auch Schuberts Fantasie für Klavier und Violine Op. 159, in der die Variationen über das Lied „Sei mir gegrüßt" stecken, ist reichlich lang, aber doch genießbar und leicht verdaulich. Die Qualität des Vortrages ließ bei beiden Werken nichts zu wünschen übrig. Zwischen ihnen glänzte der Geiger, der Konzertgeber, mit Bachs Chaconne solissimo. Weshalb spielt man dieses Stück nicht einmal wieder mit der Klavierstimme, die Rob. Schumann dazukomponierte? Gut übrigens, daß das allzu oft gehörte Werk in der Gmoll-Chaconne des Tomaso Vitali, des Zeitgenossen Bachs im Anfange des 18. Jahrhunderts, Konkurrenz gekriegt hat. Auch Steffi Koschate, die durch den Staatspreis als neuer Stern proklamierte junge Geigerin, begann ihr Konzert damit. Sie entsprach den entgegengebrachten Erwartungen. Daß sie zuletzt Wieniawskis alte hübsche, so recht violingerechte Faustfantasie spielte, hat mir Vergnügen gemacht. Sonst freilich verlangt „die Höhe der Zeit", über dergleichen „altmodischen Plunder" die Nase zu rümpfen, die nämlich, die statt des angenehmen Parfüms solcher virtuosen Unterhaltungsstücke lieber den Düngerhaufen eines zeitgenössischen Kakophonikers und Tonsatzstümpers riecht. Doch lassen wir die Kammermusiken weiterpassieren! Da war der zweite Abend des Klaviertrios von Ella Jonas-Stockhausen, Edith v. Voigtländer und Lotte Hegyesi mit Werken von Schumann (Fdur Op. 80), Dvorak (Fmoll Op. 65) und Hugo Kaun (Cmoll Op. 58). Letzteres interessierte natürlich am meisten, schon weil es das seltenere Werk war. Es bewies, daß die Kammermusik im Schaffen des Berliner Tondichters nicht der schlechtere Teil ist und mehr auf die Programme kommen sollte, als geschieht. Die Ausführung war sehr gut; die Pianistin aber suchte den oben erwähnten Übelstand durch die zugeklappte Flügeldecke zu beseitigen.

Schrecklich war wieder die Überschwemmung der Liederabende. Sind denn die Sänger und Sängerinnen besessen geworden? Selbst die Operisten sind auf einmal wie toll auf den Konzertsaal aus. Selten aber mit so viel sachlicher Be-

rechtigung wie der Schwede John Forsell, den man wohl als wirklichen Liedersänger preisen kann. Auf seinem Programme interessierte am meisten die nordische Musik: Lieder von Lindblad, Södermann, Kjerulf, Sjögren und Järnefeldt. Georg A. Walter sang den ganzen Liederkreis von Schuberts Schöner Müllerin, den seine Frau Ella mit Schuberts Klaviersonate Op. 120 (A dur) einleitete; Elisa Kühne eine Szene aus Bruch-Schillers Demetrius und fünf Biblische Lieder von Dvorak, also auch seltenere Sachen; Hilde Ellger vier Lieder jenes Georg Vollerthun, von dessen Opernerfolg in Kassel neulich in unserem Blatte berichtet wurde; Maria Mora v. Goetz aber brachte Jensen wieder einmal zu Ehren. Neue Literatur war ferner bei Dora Moran (Boehe, Eyken u. a.), Meta Steinbrück (Rob. Kahn) und Adelheid Pickert (G. Schumann, W. Wendland, E. Anders) zu hören. Letztere ist längst der Opernbühne fern und auf dem Konzertpodium recht heimisch geworden. Andere, wie Else Brömse-Schünemann, Hedwig Schweickert usw. — wir können hier kein langes, vollständiges Register aufstellen — fielen wieder vorteilhaft durch ihre spezifische Gesangskunst auf. Kurz, es war wieder Stoff genug zur Füllung der Spalten eines besonderen Gesangsfachblattes vorhanden.

Von den Pianisten gedenke ich zunächst Conrad Ansorges, der wieder mit einem Beethovenabend (Sonaten Op. 101, 57, 111 und Eroicavariationen) ein ausverkauftes Haus machte, und dann Max Pauers, der u. a. Schumanns Davidsbündlertänze und Brahms' Fis moll-Sonate spielte. Diese beiden Werke waren sofort danach auch von Hedwig Nissen zu hören; man erlasse mir da aber den Vergleich. Einen Tag vor Pauer saß auch sein Schüler Willy Hülser an gleicher Stätte am selben Flügel. Dieses junge, zweifellose Talent hat sich seit der Zeit, da es hier zum ersten Male von der Königl. Hochschule aus in die Öffentlichkeit trat, sehr vervollkommnet, sollte aber bedenken, daß sich Werke wie Beethovens Op. 111 und Schumanns Op. 17 erst den reiferen Jahren voll erschließen. Wenn es ihm um Beethovens letzte Sonaten ernst ist, so schaffe er sich Heinrich Schenkers Ausgabe derselben an und studiere sorgsam den Begleittext dazu. Dadurch wird er auch zu einem klaren Verhältnisse zu den Ausgaben Bülows, Riemanns usw. gelangen, die alle mit dieser Schenkerschen erledigt sind. Es erschienen bisher Op. 109, 110 und 111 als Nrn. 3376 bis 3378 der Universaledition.

Der Johanniskirchenchor (Leiter: Professor Bruno Röthig) aus Leipzig war im Königl. Dome erschienen und sang Werke von Leipziger Thomaskantoren und Berliner Domchordirigenten. Er fand allgemeine Anerkennung, hatte aber mit der ungewohnten und keineswegs glänzenden Akustik des Gotteshauses zu kämpfen. Von den vorgetragenen Stücken interessierten besonders die von Gustav Schreck und E. F. Richter, dem klassischen Leipziger Theorieprofessor, als hierorts noch unbekannte Kompositionen, von den mitwirkenden Solisten vor allem der Leipziger Organist S. Karg-Elert. Unsere einheimischen sind regelmäßig mit ihren Konzerten am Werke. Hervorzuheben wäre da zunächst Wolfgang Reimann, der in seiner Jerusalemskirche einen der jetzt im Schwange befindlichen „Regerabende" gab. Er instrumentierte bezw. „registrierte" die ausgewählten Werke so fein und meisterlich, wie es dem Komponisten selber im Orchester versagt blieb, und hatte auch als sachgemäßer Kommentator auf dem Programme redlich dafür gesorgt. Ferner gedenke ich des schönen Kirchenkonzertes, das Leopold Behrends in seiner Lichterfelder Johanneskirche gab. Dieser außerordentlich geschmackvolle und virtuose Orgelinstrumentator spielte die B moll-Sonate Op. 142 von Jos. Rheinberger und hatte damit den besten Erfolg. Angesichts dessen bleibt es verwunderlich, daß die Organisten diese Werke jetzt so ignorieren. Frau Mara Horn-Behrends aber glänzte mit Liszts 23. Psalme, O. Wermanns Frühlingsgruß, welche beiden Stücke mit Harfe und Orgel gesetzt sind, und Arthur Seemanns Kirchenliede nach Ruth 16, 17. Seemanns Stück überraschte, da man den bekannten Leipziger Vorsteher der deutschen Verlagsbuchhändler und der Deutschen Bücherei hier noch nicht als Komponist kannte. Es wurde aber bereits in der Passionskirche ein Neujahrschor von ihm gesungen. Seemann pflegt zudem ein Streichquartett, in dem er selber die Viola spielt. Auch war er dafür als Komponist tätig. Meist aber erschien das so Geschaffene nur als Privatdruck. Jedenfalls bewies uns diese Erscheinung, wie intensiv die Musik noch immer in den Leipziger Privatkreisen gepflegt wird. Von den übrigen Nummern des anregenden Programmes hebe ich nur noch Schuberts 23. Psalm für Frauenchor und den Frauenchor „Was blüht in deinem Garten", ein Marienlied mit zwei Hörnern und Harfe, von Carl Thiel hervor. Schuberts 23. Psalm folgte unmittelbar auf den Lisztschen. Er ist aber nach Herders Übertragung komponiert, während Liszt dem Lutherschen Texte folgte. Man sieht, das Berliner Kirchenmusikleben, über das selten mitberichtet wird, ist durchaus rege.

Neben der Osterwoche ist in Berlin der November die eigentliche Oratorienzeit, denn es liegen dann der preußische Bußtag und das Totenfest nahe beieinander. Da häufen sich nun immer eine Menge derartiger Veranstaltungen; sie sind aber meistens so mangelhaft vorbereitet, daß man die Kritik mit Einladungen übergeht, und sodann betreffen sie immer nur ein paar gleiche, wenige Werke. Zu diesen gehören vor allem Mozarts und Brahms' Requiem, dann gewisse Oratorien Händels und Haydns. So wurde diesmal Händels Messias im Charlottenburger Schillertheater gegeben (Traugott Ochs mit dem Chore der Neuen Opernschule) und „Judas der Maccabäer" im Königl. Opernhause. Letztere Aufführung war nicht nur stilvoll (Chrysander !), sondern auch glänzend (Königl. Opernchor, Königl. Kapelle, ausgezeichnete Solisten). Haydns Schöpfung wurde im Metropoltheater und im Theater des Westens abgeschlachtet, wobei ebenfalls die besten Solisten assistierten. Brahms' Requiem war in der Singakademie (Singakademiechor, Philharmonisches Orchester) in ausgezeichneter Aufführung zu hören; ebenfalls vorzüglich auf der Volksbühne (Theater am Bülowplatz), ferner durch den Mengeweinschen Oratorienverein. Hier wurde vorher eine Neuheit für Frauenchor, Solosopran, Violine, Harfe und Orgel, der 23. Psalm, gebracht, die Fritz Stuhlmacher, den jungen Organisten an der Marienkirche in Prenzlau, zum Urheber hat, und ferner die Komposition des 22. Psalmes für Sologesang und Orchester von Fritz Krüger, dem Dirigenten des Mengeweinschen Oratorienvereins. Dieses Stück erfreute sich schon vor einigen Jahren seiner ersten Aufführung, während das andere ganz neu war. Mozarts Requiem nun kam ebenfalls mittels des Berliner Volkschores auf der Volksbühne heraus und weiter in der Garnisonkirche durch den Pfannschmidtschen Chor. Über diese Reihe sattsam bekannter Werke ragte nun ein zwar ebenfalls nicht obskures, aber doch seltenes und vernachlässigtes weg: Beethovens C dur-Messe Op. 86. Das 1812 geschriebene Werk verteilt den Meßtext auf drei „Hymnen", deren jede ungefähr 20 Minuten währt. Man unterschätzt es, weil man es immer mit der gewaltigen Solennen Messe der letzten Schaffensperiode vergleicht. Inkonsequent und unrecht, denn man führt doch oft — ach, allzu oft! — neben der neunten Sinfonie auch die erste auf. Dasselbe gilt von dem kurzen Oratorium „Christus am Ölberge", das jener Messe in der Opuszahl um eins vorausgeht, aber bereits 1800 entstand. Diese beiden Werke sollten zusammen aufgeführt werden; dann hätte man „den Abend voll" und brauchte nicht, wie es in unserer Aufführung durch Max Grünberg mit dem Mozartchor und dem „Orchesterverein Berliner Musikfreunde" geschah, als ersten Teil ein gemischtes Konzertprogramm voranzustellen. Dieses wurde durch eine ausnahmsweise stilgerechte Wiedergabe eines Concerto Grosso von Händel eröffnet, in der die harmonische Füllstimme des Continuo (Klavier) nicht fehlte. Auch der Philharmonische Chor (Siegfried Ochs) hatte sich diesmal zu einer erfrischenden Seltenheit aufgeschwungen. Er wiederholte das von ihm vor einigen Jahren gebrachte Requiem von Berlioz. Das Werk ist eine geniale Auftragskomposition, die zum ersten Male zum Gedächtnisse des vor Constantine in Algier gefallenen

Generals Damrémont und seiner Mitkämpfer aufgeführt wurde. Daß es eigens zu dieser Feier komponiert sei, wie in mehreren Berliner Blättern zu lesen war, ist falsch. Man findet das Nähere darüber in meiner Berliozbiographie S. 58—62 (Reclams Universalbibliothek), so daß ich mich an dieser Stelle nicht weiter darüber auszulassen brauche. Leider hatte man für besagte Aufführung auch mit den sogen. fünf Orchestern Reklame gemacht, d. h. mit den vier kleinen Bläsergruppen, die zu dem Orchester treten und vom Komponisten auf die akustischen Verhältnisse des Invalidendomes gemünzt waren, wo sie im Tubamirum nach den vier Himmelsrichtungen hin blasen mußten. In einem gewöhnlichen Konzertsaale aber wirkt das albern, und früher, d. h. zu meiner Jugendzeit, war man auch verständig genug, diese Instrumentengrüppchen in das eigentliche Orchester einzuziehen, genau wie man an mittleren Opernbühnen gewisse Partien in Lohengrin, Rheingold usw. ohne Schaden für das Orchesterbild normaliter reduziert. Aber auch im ganzen genommen, war in unserer Aufführung das Orchester wieder der weniger glänzende Punkt, denn der Dirigent ist nun einmal nicht dafür geschaffen, sondern wesentlich Chordirektor. Mit einem gewöhnlichen Provinzialorchester würde er wohl kaum zurechtkommen. Ähnliches könnte man übrigens auch wohl hinsichtlich seiner opulenten Chormittel behaupten. Abgesehen davon war aber die Aufführung hervorragend gut und bemerkenswert. Das Tenorsolo hatte der neue Dresdener Stern Tino Pattieri, über den ich schon neulich so glänzend berichten konnte, weil ich eben seine Glanzleistungen hörte, die gegen Ende seines Programmes zu lagen, als die übrigen Kritiker bereits längst zu zweiter oder auch dritter Stätte weitergewandert waren. Haec fabula docet?

Zu den Oratorien- und Messenaufführungen kam nun noch eine Anzahl von anderen sogen. geistlichen Konzerten, teils an weltlicher Stätte, teils in den Kirchen. So war man mit Orchester-, Chor- und Solokräften im Deutschen Opernhause am Werke, die Solisten des Philharmonischen Orchesters gaben ihr gewohntes Totensonntagskonzert usw. In der Kirche aber besuchte ich das Konzert des Apostel-Paulus-Kirchenchores, da es in die Mitte von Bußtag und Totenfest fiel. Ich sah dort wieder ein, wie viel tüchtige Kunstarbeit auch da in Berlin geleistet wird, wo man für gewöhnlich abseits von der großen kritischen Parade steht. Paul Weise, zugleich Organist und Chorregent der großen, schönen Kirche, hatte die Chöre mit Sorgfalt einstudiert, und die Singenden gaben sich ihren Aufgaben mit Liebe und Begeisterung hin. So kamen die gewählten Werke von A. E. Grell, A. Becker, Fr. Wagner usw. technisch gut und in ausdrucksvollem Vortrage heraus. Von den Solisten kann ich hier nur des Chorleiters selber gedenken, der sich mit dem Eingangsstücke als kerngesunder, jeder modernen Modenarrheit abholder Bachspieler auswies, dann aber in einem Stimmungsbilde des verstorbenen Kopenhagener Obermeisters O. Malling zeigte, daß er gleichwohl die modernen Registerfarben zu handhaben versteht. Das Berliner Kirchenmusikleben steht zurzeit in reicher Blüte. Unsere Leser müssen sich da aber aus leicht begreiflichen Gründen immer nach dem Grundsatze unum ex multis bescheiden.

Die Buß- und Totenstimmung vermochte nun das reguläre, weltliche Konzerttreiben nicht im mindesten zu drücken. Das sah man allein an den Lieder- und Klavierabenden, die wieder in geradezu lächerlicher Fülle über uns hereinbrachen. Ich kann da aber nur Emmi Leisners Brahmsabend (mit den beiden schönen Bratschenliedern) und den Liederabend von Hertha Stolzenberg vom Deutschen Opernhause hervorheben. Letzteren deshalb, weil die Diva damit überraschte, daß die gewohnte Diskrepanz zwischen Opern- und Konzertstil an ihren Leistungen nicht zu bemerken war. Zwischen die Solistenkonzerte fiel nun aber auch eine Menge von Kammermusiken und Orchesterkonzerten. Von letzteren hebe ich ebenfalls nur zwei heraus: das erste Sinfoniekonzert Hauseggers und den modernen Abend von Werner Wolff. Hausegger hatte mit drei Sinfonien Haydns, Mozarts und Beethovens den gewohnten „brüllenden" Erfolg; ich sage aber, daß dieses kraftgenialische Überdirigententum, das voriges Jahr einer Lisztschen Faustsinfonie so brillant stand, zu den alten Klassikern überaus schlecht paßt. Mir waren da vor allem die schnellen Sätze zu schnell und die gröberen Bläserfarben zu grob. So fiel Beethovens C moll-Sinfonie in dieser Darstellung gegen eine neuliche von Max Fiedler geradezu ab. Die 35 Minuten, die das Werk regulär dauert, waren um fünf verringert, was bei der Kürze der drei bewegten Sätze doch etwas heißen will; das Baßthema des Scherzotrios, das man bei Fiedler endlich wieder einmal wie früher bei Reinecke u. a. reell in den einzelnen Noten hören konnte, war nur noch ein dumpfes Gebrause, das Ganze aber ein gellender, roher Spektakel. Das soll wohl Urkraft und Größe markieren? Na, wir Älteren danken bestens. Wolff ließ zwischen Busonis Turandotsuite und Straußens Don Juan einige Orchesterlieder von Clemens v. Franckenstein singen sowie eine „Tondichtung" von Novak spielen. Jene boten wenig mehr als ein hohles, aber bombastisches Phrasenlexikon dar, diese, „Von ewiger Sehnsucht" geheißen, teils gute, gehaltvolle, teils fragwürdige Musik. Im dritten Abonnementskonzerte der Königl. Kapelle (R. Strauß) und in Wolffs viertem Philharmonischen Konzerte (Nikisch) lag nichts vor, was den Ankauf einer Referentenkarte gelohnt hätte.

Aus Wien

Von Prof. Dr. Theodor Helm

Ende November

In dem vom hiesigen Konzertbureau Heller veranstalteten Musikgastspiel deutscher Städte ist auf „Stuttgart" am 7. November „Hamburg" gefolgt. Als musikalischer Vertreter dieser Stadt erschien der Dirigent der dortigen Oper Herr Selmar Meyrowitz und verstand es — im äußeren Gebaren an G. Mahler und B. Walter erinnernd — an der Spitze unseres „Tonkünstlerorchesters" die Schönheiten der vorgeführten rein instrumentalen Werke: Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre, Liszts „Préludes" und Tschaikowskys Pathetische Sinfonie Nr. 6 H moll überall zur überzeugenden Wirkung zu bringen. Am stärksten schlug dabei Liszt ein. Ob die etwas kühlere Aufnahme des Meisterwerkes Tschaikowskys etwa der russische Ursprung des Stückes (mit dem sonst gewöhnlich vor dem Kriege rasend applaudierten fanatischen „Festungssturm" im dritten Satze) verursachte, bleibe dahingestellt. Übrigens hatte Herr Meyrowitz den Beifall mit der Hamburger Altistin, Kammersängerin Ottilie Metzger zu teilen, deren pastose, trefflich geschulte Stimme und gediegener Vortrag von früher her hier noch im schmeichelhaften Andenken waren. Diesmal sang sie in gleich sympathischer Weise mit Orchester die auch im Konzertsaal ganz dramatisch — wie ein Stück „moderner Gluck" — wirkende Arie der Andromache aus M. Bruchs „Achilleus" und die des Adriano aus Wagners „Rienzi", um mit dreien der hochpoetischen Wesendonk-Lieder des letztgenannten Meisters ihr Bestes, Edelstes zu bieten. Nur hätten diese mit dem Herzblut der Wortdichterin und des Tondichters geschriebenen intimsten Gesänge (mit Klavierbegleitung) in einem hierfür akustisch günstigeren Raume vorgetragen werden sollen, als wie jetzt im großen Konzerthaussaal. Immerhin begehrte man das zuletzt gesungene der Wesendonk-Lieder — die stets von neuem ergreifende „Tristan"-Studie „Träume" — zur Wiederholung, an deren Stelle aber Frau Metzger eine Zugabe, und zwar von allem am schönsten gesungen: Brahms' „Sapphische Ode" gewährte. Da das Hamburger Konzert wie früher das Stuttgarter zu patriotisch-wohltätigem Zweck stattfand, war der zahlreiche Besuch beider Aufführungen doppelt erfreulich.

Kein sehr glücklicher Stern leuchtete der Wiederholung von Mozarts großer C moll-Messe (in der bekannten Neubearbeitung durch A. Schmitt), die man seit 1905 hier nicht mehr im Konzertsaal gehört. Die Aufführung sollte — auf besondere Anregung der Frau Lilli Lehmann — zum Besten teils der Kriegs-

patenschaft, teils des Fonds für Ankauf von Mozarts Geburtshaus in Salzburg[1]) stattfinden, und nun mußte gerade Frau Lehmann, heute wohl die begeistertste und berufenste Konzertsängerin, die überdies bei der mir unvergeßlichen, wundervollen Aufführung der C moll-Messe auf dem Salzburger Musikfest von 1904 mit der allerdings ganz unkirchlichen Koloratur-Arie „Et incarnatus" den Vogel abgeschossen hatte, im letzten Augenblicke absagen lassen! Sie wurde wenigstens bis zu einem gewissen Grade durch die allzeit bereitwillige und bekanntlich ja auch bestgeschulte Frau Foerstl-Links künstlerisch ersetzt, was aber bezüglich unseres stimmkräftigsten Opernbasses R. Mayr und des Tenoristen G. Maikl, die auch absagten, weniger der Fall war. Von dem ursprünglich angekündigten Soloquartett war nur die Altistin L. Hilgermann übriggeblieben, deren Mittel aber schon vornherein für den auszuführenden Part nicht mehr hinlänglich frisch erschienen. Mit gewohnter Gewissenhaftigkeit hatte F. Löwe die jetzt im Rahmen des Konzertvereins zusammenwirkenden Chöre der Singakademie und des Schubertbundes einstudiert, denen ja bekanntlich in den wunderbaren Tonsätzen „Deo Gratias", „Qui tollis", der grandiosen Gloria-Credo- und Osanna-Fuge, dem erschütternden Crucifixus die wichtigsten Aufgaben zufallen. Sie wurden sehr achtbar gelöst; mit dem auf dem Salzburger Musikfest von 1904 hervorgebrachten überwältigenden Eindruck war aber der jetzige doch nicht zu vergleichen; schon deshalb nicht, weil damals in der Salzburger Aula das Wiener philharmonische Orchester begleitete (diesmal nur das gewiß auch vortreffliche, aber doch hinter dem letztgenannten noch immer zurückstehende des Konzertvereins) und endlich der damalige Mozarteumsdirektor J. F. Hummel die Salzburger Chorvereine in vielmonatigem, gründlichstem Studium zu einem Ideal-Ensemble geführt hatte, wie es selbst in dem doch an Mitteln weit überlegenen Wien nur höchst selten zur Geltung gekommen.

Am 4. November fand im großen Musikvereinssaale ein angeblich „einziges" Sinfoniekonzert des Kriegsausstellungs-Orchesters (vom k. u. k. Infanterie-Regiment Nr. 4) statt und daneben im kleinen Saale der erste der im Abonnement gegebenen drei Kammermusikabende des neu gegründeten Damenstreichquartetts „Alberdinck". Ich teilte mich mit einem Kollegen in die kritische Arbeit derart, daß ich Anfang und Schluß des Sinfoniekonzertes (Beethovens Siebente und die Tannhäuser-Ouvertüre) hörte, von dem früher endigenden Kammermusikabend aber die zwei letzten Programmnummern: M. Regers Streichtrio A moll Op. 77 b und Beethovens F moll-Quartett Op. 95. Nun man konnte da und dort sehr zufrieden sein. Wie die Regimentskapelle des Ausstellungsorchesters unter ihrem energischen und eminent musikalischen Dirigenten, Kapellmeister W. Wacek, die oben angegebenen Stücke von Beethoven und Wagner spielte, das war für ein Militärorchester schlechthin erstaunlich und so völlig einwandfrei, daß man wohl erwarten muß, das angeblich „einzige" Sinfoniekonzert werde noch gar manche gleich zahlreich besuchte und beifällig aufgenommene Nachfolger finden. (Es mochten freilich in Uniform auch seither eingerückte Musiker vom Tonkünstlerorchester oder Konzertverein mitspielen.) Publikum für derlei Konzerte gibt es ja jetzt in unseren von Flüchtlingen überfüllten Konzertsälen jederzeit.

[1]) Um es vor Demolierung zu schützen.

Aus dem neuen, schon überraschend gut eingespielten Damenquartett (Erny Alberdinck, Susanne Lachmann, Alba Poppy, Elisabeth Bokmayer) ist wohl die letztgenannte, bereits als Solospielerin sehr vorteilhaft bekannte Cellistin die bedeutendste Kraft. Aber auch der Gesamteindruck der Vorträge war ein technisch wie geistig vollbefriedigender. Nur bei dem zu Anfang gespielten G moll-Quartett von Haydn (mit dem wundervollen Largo in E dur) sollen noch kleine Schwankungen vorgekommen sein. Im Sinfoniekonzert soll sich als Klaviersolistin der von Liszt orchestrierten Schubertschen Wanderer-Fantasie Frl. Grete Hinterhofer ausgezeichnet haben. Wogegen eine für die gehinderte Frau Foerstl-Links einspringende Sängerin meinen Gewährsmann weniger befriedigte.

Unsere gerade jetzt so überaus musikfreudige Hauptstadt besitzt seit 19. November außer dem „Singverein" (der „Gesellschaft der Musikfreunde" und der „Singakademie" (des Konzertvereins) einen dritten, an Mitgliederzahl und trefflicher Schulung gleich bedeutenden gemischten Konzertchor. Er nennt sich „Wiener Oratorienvereinigung" und ist aus dem verstärkten Chor des Wiener Landstrasser-Kirchenmusikvereins zu St. Rochus und Sebastian sowie Prof. Hans Wagners Wiener Lehrer-a cappella-Chor hervorgegangen, welche beide bereits am 14. April d. J. bei der hiesigen Erstaufführung von Nowowiejskis Oratorium „Quo vadis" (von mir in Nr. 22 des laufenden Jahrganges unserer Zeitschrift besprochen) in glänzendster Weise vor dem Publikum zusammengewirkt hatten. Eben unter der energischen, temperamentvollen Leitung H. Wagners, der nun natürlich als ein besonders Berufener auch an die Spitze der neuen Oratorienvereinigung selbst gestellt wurde. Zur Aufführung für das am 19. November veranstaltete erste Festkonzert im großen Musikvereinssaale war Haydns „Schöpfung" gewählt worden, deren ebenso edle als volkstümliche Reize gerade in Wien unverwelklich zu bleiben scheinen. Und da die in Rede stehende Wiedergabe eine ganz vorzügliche war, konnte die Kritik in die ehrliche Begeisterung der massenhaft erschienenen Hörerschaft (unter welcher auch die hohe Geistlichkeit mit dem Wiener Erzbischof Dr. Piffl zahlreich vertreten war) nur freudig einstimmen. Von den Solisten verdiente Frau Foerstl-Links den Preis, deren lang ausgehaltene hohe Töne, Kunstfertigkeit und gerade für solche Aufgaben prädestinierte seelenvolle Vortragskunst wieder förmlich elektrisierte. Ihr zunächst stand der Hofopernbassist Herr Moert (besonders in den späteren Rezitativen sehr wacker, nachdem er eine anfängliche Indisposition überwunden hatte). Mit bestem Erfolge — ohne jede Probe! — sprang der Tenorist Herr Fälbl für den verhinderten Hofopernsänger H. Gallos ein; würdig schlossen sich die — allerdings erst im dritten Teile als Solo-Alt beschäftigte Frau Dr. M. Rochowanski, dann am Klavier Frl. Gutowski, an der Orgel Prof. Valker an. Der künstlerische Schwerpunkt lag aber doch in dem prachtvollen Ensemble von Chor und Orchester (letzteres das Nedbalsche der „Wiener Tonkünstler"), beide von Prof. H. Wagner mustergültig einstudiert und feurigst dirigiert. Zur eigentlichen Eröffnung des schönen Abends wurde das „Gott erhalte" gesungen, worauf Hofschauspieler Reimers voll Schwung einen von Dr. Madjera verfaßten, sinnig auf die Zeitverhältnisse anspielenden Festprolog sprach. In ihren nächsten beiden Konzerten wird die Oratorienvereinigung die „Jahreszeiten" und Liszts „Christus" bringen. Nach dem großen Erfolge des ersten Konzertes kann man der Weiterentwicklung des neuen Chorvereins nur mit besten Erwartungen entgegensehen.

Rundschau

Oper

Dresden Am 25. November erfreute die Königl. Hofoper in Dresden die Musikfreunde mit zwei Erstaufführungen, sie brachte zwei einaktige Opern heraus: „Rahab", Dichtung von Oskar F. Mayer, Musik von Clemens von Franckenstein, und „Der Vagabund und die Prinzessin", Text nach Andersen von A. F. Seligmann, Musik von Eduard Poldini. Die erstgenannte Oper behandelt einen biblischen Stoff aus dem Buche Josua. Jericho soll von den Israeliten unter Josua belagert werden, sie senden einen Kundschafter aus, der entdeckt wird und sich in das Haus der Rahab flüchtet; sie verbirgt ihn, von Liebe zu ihm ergriffen, und beide flüchten des Nachts über die Stadtmauer, an der Rahabs Haus liegt, zu den Israeliten. Der Vorgang ist einfach, hat keine starken Konflikte und vermag auch nicht viel Interesse zu wecken. Die Musik des Münchner Intendanten v. Franckenstein ist im Stile von Rich. Strauß gehalten, zeigt hin und wieder melodischen Reiz und charakteristische Färbung und bringt in dem großen Zweigesang, als zwischen Rahab und dem Kundschafter leidenschaftliche Liebe aufsteigt, dramatische Kraft und Ausdrucksfülle. Zu großen musikalischen Schönheiten und packender Innerlichkeit kommt es freilich nicht. Aber die Aufführung selbst verhalf dem Werke zum Siege, so daß der Komponist mit den Hauptdarstellern Eva Plaschke-v. d. Osten und Vogelstrom, die ihr großes gesangliches und darstellerisches Können einsetzten, wiederholt gerufen wurde. Auch das Bühnenbild verdient neben Georg Tollers trefflicher Spielleitung lobende Hervorhebung. — Die zweite Oper[1]) trägt Märchencharakter, ohne in Zauberei und Feerie zu verfallen; sie ist ein graziöses Rokokospiel, in dem sich Scherz und Poesie die Hand reichen und ein wenig Parodie sich hinzugesellt. Die Handlung ist dem Andersenschen Märchen vom Schweinehirten nachgebildet, natürlich ohne den dortigen Märchenaufwand, vielmehr vereinfacht, wie es die Spieloper verlangt. Im großen und ganzen hat sich der Textdichter aber an Andersen gehalten, und Poldini (1869 in Budapest geboren, dort und in Wien ausgebildet und zurzeit in der Schweiz, bekannt durch mehrere Märchenspiele und Klavierwerke) wahrt den leichtgefälligen Spielopercharakter, bringt reizende Lieder und hat namentlich den Chören manche eigenartige Form gegeben, so daß sich alles sehr nett anhört und ob seiner lieblichen Anmut gefällt. Das Bühnenbild, bei dem Alexander d'Arnals als Spielleiter, Altenkirch und Maschineriedirektor Hasait sowie Prof. Fanto (entzückende Kostüme) ihre ganze Phantasie und ihren Kunstgeschmack eingesetzt haben, ist bezaubernd, und die Wiedergabe durch Frau Nast (Prinzessin), Rich. Tauber (Prinz und Vagabund), Ermold (König), Enderlein (Gesandter) und Zottmayr (Astrolog) ließ keine Wünsche offen; ganz besonders zeichneten sich in Spiel und Gesang die erstgenannten beiden Künstler aus. Kapellmeister Reiner leitete beide Opern mit viel Feingefühl für die beiden grundverschiedenen Stile. Georg Irrgang

---

Noten am Rande

Die polnische Nationalhymne. Die Verwaltung des Warschauer Philharmonischen Orchesters fordert in einem Rundschreiben sämtliche musiktreibende Kreise Polens zu einem gemeinsamen Preisausschreiben für eine polnische Nationalhymne auf. In dem Rundschreiben wird bedauert, daß der denkwürdige 5. November das Land ohne eigentliche Volkshymne angetroffen habe; die Lieder, die bisher als Nationalhymne galten, seien nicht zweckentsprechend.

---

[1]) Bereits vor mehreren Jahren in Leipzig aufgeführt.

Kreuz und Quer

Berlin. Einen außerordentlichen Erfolg erzielte in westdeutschen Städten der Madrigalchor des Königl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik unter Leitung des Herrn Professor Thiel mit Chören von Hammerschmidt, Ahle, J. S. Bach, Gluck, Schubert, Kiel u. a.

Döbeln. Der Freiwillige Kirchenchor St. Jakobi brachte am 25. November in seinem 13. Volkskirchenkonzert zum Gedächtnis unserer Gefallenen neben Kompositionen von Bach und Mendelssohn eine eingehende Berücksichtigung von Tonsetzern der neuesten Zeit in Winterberger, Piutti u. a. Solistisch wirkten als Konzertsängerin Frau v. Aspern und Herr Konzertmeister Curt Schramm (Violine) mit. Orgel und Leitung lag in den Händen des Herrn Organisten Paul Störzner, von dem auch erstmalig neben einem Choralvorspiel „Herzlich tut mich verlangen" eine Chorkomposition „Psalm" für vierstimmigen Frauen- und gemischten Chor wirkungsvoll zu Gehör gebracht wurde. —r

Wien. Willy v. Moellendorff, der bekannte Berliner Komponist und Erfinder des Vierelton-Harmoniums (D. R. P.), wird, einer Einladung des Wiener Tonkünstlervereins folgend, hier im Januar mit seinem Instrument in einem längeren Vortrage zum ersten Male vor die Öffentlichkeit treten.

Neue Bücher

Guido Adler: Gustav Mahler (Wien 1916. Universal-Edition. 106 S.).

In mehr als einer Hinsicht ist diese Monographie bemerkenswert. Man hat sich gewöhnt, aus Wien über Mahler entweder die verzückten Worte trunkener Götzenanbeter oder den Fanatismus der blinden Feindseligkeit zu hören. Hier ist eine sachlich reiche und bei aller Hochschätzung Mahlers nicht verstiegene Darstellung des Lebens, Wesens und Schaffens dieses Künstlers. Auch von den üblichen Schwächen unsrer Musikerbiographien hält sich das Buch frei. Adler erhebt freimütig den Anspruch, Einblick in das innerste Wesen Mahlers gewonnen zu haben; lebenslange Freundschaft und Erfahrung im gleichen Kulturkreise berechtigt ihn dazu. „Allein", so sagt er selbst, „solch Ergebnis kann nicht so sehr durch persönliche Beziehungen erreicht, als vielmehr durch methodisch-kunstwissenschaftliches Vorgehen geläutert und gefestigt werden." Auf diesen Satz aber folgt ein anderer, dessen man sich um

so mehr freuen darf, als er eben von einer Autorität wie Adler ausgesprochen wird: „Die Mängel solcher (d. h. methodisch-kunstwissenschaftlicher) Behandlung in der musikbiographischen Literatur sind geradezu ungeheuerlich und ein Krebsschaden unserer Wissenschaft". Man braucht noch kein enzyklopädisches Wissen bezüglich der Hunderte von neueren Büchern über Wagner, Schumann, Schubert, Wolf und viele andere sein eigen zu nennen, um diese Kritik eher zu milde als zu scharf zu finden. Dürfte es doch kaum ein einziges Gebiet geben, auf dem sich ärgste Unwissenheit und anmaßendster Dilettantismus so ungestraft breit machen, wie das der Musikerbiographie.— Man würde nun freilich enttäuscht werden, wenn man in Adlers Arbeit ein vollkommenes Musterbeispiel erwarten wollte; ein solches zu geben, beansprucht der gelehrte Verfasser nicht, und weder der Umfang seiner kleinen Arbeit noch der Zeitpunkt ihres Erscheinens würden das erlauben. Es fehlt dazu dem Büchlein so an einer breiten Darstellung der Umwelt des Künstlers wie an einer ausführlichen Analyse seines Wesens und seines Schaffens. Der Gegensatz dieser Arbeit zu dem üblichen Kitsch liegt vielmehr darin, daß sie (nicht von Subjektivität, aber) von belanglosen, gespreizten Subjektivitäten frei ist, daß sie die Probleme, welche Mahler dem denkenden und vergleichenden Betrachter aufgibt, scharf stellt, daß sie die Angelpunkte seines Wesens und seiner Entwicklung und die wichtigen Haupttatsachen ins Licht stellt. Nicht als erschöpfende Monographie, aber als vorläufige, dem Stande des Wissens und dem Zeitpunkt der Veröffentlichung angemessene Studie hat sie in der Tat — vielleicht abgesehen von gewissen Mängeln der Stoffanordnung — vorbildlichen Wert. — Es ist nicht meine Absicht, den Inhalt der Schrift hier abgekürzt wiederzugeben. Es genügt zu sagen, daß sie alles notwendige Biographische mit Genauigkeit, den idealen Inhalt, die vorbildliche Leistung dieser Persönlichkeit anschaulich und mit Wärme, den Stil und die Bedeutung ihrer Werke mit wissenschaftlich geläuterter Kritik und einer ansehnlichen Kraft der Darstellung schildert. Es gelingt dem Verfasser, auch den Widerstrebenden zur Teilnahme an dem Wesen, Ringen und der Kunst dieser Persönlichkeit gleichsam zu zwingen; denn wenn auch nur ein Teil seiner ruhig und sicher vorgetragenen, immer das Vertrauen zu der geistvollen Führerpersönlichkeit des Biographen wachhaltenden Gedanken zutrifft, so ist der Leser jedenfalls gewiß, im Gegenstand der Abhandlung einen hohen, bedeutungsvollen Reichtum an persönlichen und künstlerischen Werten zu finden; eine völlige Täuschung — das „beweist" dieses Werk durch sich selbst — ist bei Adler ausgeschlossen. Vielleicht ist dieses Vertrauen des Lesers das vornehmste Merkmal, das einer kunstwissenschaftlichen im Gegensatz zur literarischen Monographie zukommt. —n

Kastner, Emerich: Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethovenbibliographie, enthaltend alle vom Jahre 1827 bis 1913 erschienenen Werke über den großen Tondichter, nebst Hinzufügung einiger Aufsätze in Zeitschriften usw. 8°. 46 und VI S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. 3.—Mk.

Der anastatische Neudruck von Nottebohms Thematischem Verzeichnis der Werke Beethovens hat ein zweites verdienstliches Unternehmen nach sich gezogen: Der Verlag beschloß, an die Stelle der dem thematischen Verzeichnis angehängten kurzen Beethoven-Bibliographie eine ganze gesonderte „Bibliotheca Beethoveniana" treten zu lassen, die alle seit Beethovens Tod erschienenen Bücher über den Meister enthalten solle. Emerich Kastner hat sich der Sache mit vielem Fleiß angenommen. Er hat die Titel der Bücher der Zeitfolge nach und innerhalb jeden Jahres wieder nach den Verfassernamen alphabetisch geordnet, eine Maßnahme, der man nur zustimmen kann. Vielleicht kann bei einer künftigen Neuauflage noch eine größere Gleichmäßigkeit in der Anführung der Titel erzielt werden. Vor allen Dingen wäre für Gebrauchszwecke die Erwähnung der Bücherpreise, soweit das überhaupt noch möglich ist, erwünscht. Bei der Fülle des Stoffes, der untergebracht werden mußte, gibt sich Kastner selbst nicht dem Glauben hin, er habe nun schon etwas Vollständiges geschaffen. Das zeigt in doppelter Hinsicht schon der Titel. Hier eine Anzahl Vervollständigungen und Verbesserungen, die aber nicht als bloße Ausstellungen aufgefaßt werden sollen, denn auch der Unterzeichnete maßt sich nicht an, alles Fehlende beigebracht zu haben. Von Büchern blieben ungenannt: Beethovens Symphonien nach ihrem Stimmungsgehalt erläutert . . . von Otto Neitzel, P. J. Tonger, Köln [1891]; Führer durch das Beethovenhaus zu Bonn. Im Auftrag des Vorstandes des Vereins Beethovenhaus herausgegeben von Dr. F. A. Schmidt und Dr. P. E. Sonnenburg [ohne Jahr, nicht vor 1895]; Die Verzierungsmanieren (Doppelschläge, Triller usw.) in Beethovens Klaviersonaten . . . von A. Rabe, Schoenebeck a. d. Elbe [ohne Jahr]; L. Nohl, Beethovens Leben, zweite, völlig neubearbeitete Auflage von Dr. Paul Sakolowski; 1909 ff. Schlesische Verlagsanstalt; Jean Chantavoine, Musiciens et Poètes (S. 29—86, Le Neveu de Beethoven), Paris 1912, Librairie Félix Alcan; die zweite Auflage von Albert Leitzmann, Beethovens Briefe, Leipzig 1912, Inselverlag. Erwähnenswert wäre auch Karl Lamprechts Aufsatz über Beethoven in seiner Porträtgalerie aus der Deutschen Geschichte (Reclam) gewesen, auch dann, wenn er sich mit dem Artikel aus der Zukunft, den Kastner S. 33 anführt, decken sollte; schließlich wohl auch „Diabellis Vaterländischer Künstlerverein" von Heinrich Rietsch (Sonderabdruck aus dem 57. Berichte der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag über das Jahr 1905, Prag 1905, Verlag der L. u. R.-H. d. d. Stud.) An sonstigen Fehlern und Druckfehlern vermag ich zu verzeichnen: Die „Lettre à Monsieur le Bourgmestre de la Ville de Bonn..." ist 1835 (nicht 1850) herausgekommen, ihr Verfasser heißt W. van Marsdijk (nicht Marsdyck); der ungenannte Verfasser der Abhandlung „Zum Dona nobis pacem in Beethovens Missa solemnis" heißt R. Helssig (nicht Helsing, S. 29 und 45); auch ist der Aufsatz „als Manuscript gedruckt". Andere Namenverbesserungen: Es heißt S. 29: Mariam Tanger (nicht Marian), S. 30: Robert Hövker (nicht Höwker), S. 40 und 45: Kretzschmar (nicht Kretschmar), S. 34: Botstiber (nicht Botstieber), S. 44: Piper (nicht Pipper), S. 13: Carl G. P. Grädener (nicht Carl C. P . . .), S. 21: Joseph Danhauser (nicht Dannhäuser). Da der Verfasser selbst nicht die Absicht hatte, eine vollständige Statistik der Zeitungsaufsätze über Beethoven zu bieten, kann hier auch deren Vervollständigung nicht erwartet werden. Doch sei darauf hingewiesen, daß S. 43 der Aufsatz „Beethoven beim Prinzen Louis Ferdinand von Preußen" ein Plagiat eines in einem alten Gartenlaubeband anonym erschienenen Artikels ist, also nicht von Herrn Erwin v. Oertzen (nicht Oetzen) herrührt. Eine spätere Auflage wird indes die gesamte Beethoven-Literatur aus den Zeitungen und Zeitschriften nicht wohl missen dürfen. Zu diesem Zweck seien wenigstens zwei wichtige Aufsätze herausgegriffen: „Wiens Feier des Todes Beethovens" aus den Nummern des Freimüthigen vom 19. und 27. Juni 1827 und H. Kretzschmars zwei Vorlesungen „Ludwig van Beethoven" in der internationalen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik vom 22. Mai 1909. Auch wird es nötig sein, die Aufsätze der Beethovenhefte der „Musik" einzeln aufzuzählen.

Dr. Max Unger

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 50

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 14. Dez. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Richard Pohl

(geb. 12. September 1826, gest. 17. Dezember 1896)

Von **Hans Schorn** (Baden-Baden)

Wenn Richard Pohl auch einmal von Wagner getadelt wurde, weil er indiskreterweise aller Welt das Geheimnis bekannt gab, Wagner sei durch die Beschäftigung mit Lisztschen Kompositionen ein ganz andrer Harmoniker geworden, so blieb er doch der „Freund Pohl", mit dessen Name Wagner sogar seinen alten Jagdhund zu rufen pflegte, und wurde als vortrefflicher Journalist vom Meister genannt, um in einer notwendig zu gründenden Zeitschrift eine allerwichtigste Stütze zu sein. Da R. Pohl mit Tod und Leben von Wagner abhing, lag es im beiderseitigen Interesse, als Wagner ihn später durch den Ehrentitel des „ältesten Wagnerianers" zu belohnen dachte. Damals hatte auch Pohl schon so viel Lebensnot sich vom Halse geschafft, daß der schlechte Witz vom „Wagner-Reisenden", den die gegnerische Seite sofort prägte, ihm nichts mehr anhaben konnte. Für seinen grenzenlosen Enthusiasmus hatte er sich Wagners Widmung im ersten Druck des Parsifal verdient:

„Dem herrlichen Richard Pohl
als
Ersatz
für
Kahnts[1]) Kritik der reinlichen Vernunft.
Mit herzlichen
Grüßen
Richard Wagner."

R. Pohls Erscheinung gehört notwendig in das Bild der Musikgeschichte des vergangenen Jahrhunderts, wenn Pohl es auch nicht zur Berühmtheit und entscheidenden Autorität Hanslicks gebracht hat, weil eben seine Bedeutung an der Gruft Wagners und Liszts aufhört. Aber Hoplit (so unterzeichnete er seine ersten Aufsätze), der Unermüdliche, tat das Seine für seine Zeit, und wenn heute neben Wagner und Liszt auch Berlioz allgemein genannt wird, dürfen wir nicht vergessen, daß wieder Pohl durch die Übersetzung seiner Schriften und Erklärung seiner Werke mithalf und seit den fünfziger Jahren eifrig für ihn eintrat, nachdem erstmals in der „N. Z. f. M." die Weisung ergangen war, zu dem Franzosen entscheidende Stellung zu nehmen. Pohl hat nicht bahnbrechend gewirkt, weil neben ihm doch noch andere Kräfte, und nicht zuletzt Richard Wagner selbst, am Werke waren, der Zukunftsmusik den Boden zu bereiten. Er ist aber trotzdem der einzige Zukunftsveteran, der vielleicht mit den ehrlichsten Waffen gekämpft hat und von seiner Mission wahrhaft erfüllt war, nachdem er den ganzen undeutschen Kunstjammer hatte miterleben müssen und nun plötzlich sah, wo der Weg vorwärts und aufwärts ging. Im Kampfe gegen dies veraltete Kunstphilisterium hat er sich keinen Maulkorb angelegt, im Kampfe gegen das Opernelend hat er sich seinen Namen gemacht. Der wichtigste Paragraph der neuen Gesetze scheint ihm durch Wagners Kunst erschlossen. Der wird der große Retter aus dem Opernsumpf, der Bismarck der modernen Musik, der Opern-Messias . . .



Richard Pohl

Wie kam Pohl zu Wagner? Wo fand er den halbironischen, geistreichen, leicht verständlichen und doch überzeugten Stil, der ihm und damit der Sache Wagners ein Massenpublikum zuführte, der ihm später noch in der Erinnerung zum zweiten Male das Glück zu kosten gestattete, eine papierne Nachlese über seinen Verkehr mit dem Großen zu halten? Pohl zog frühzeitig aus, Heiden zu bekehren. Ursprünglich zwar zu einem technischen Berufe bestimmt, geriet er doch bald ins literarische Fahr-

[1]) Kahnt damals Herausgeber der „Neuen Zeitschrift für Musik".

wasser. Er wollte den künstlerischen Resultaten seiner Zeit gerecht werden und bekannte sich zunächst zu Schumann. Auch produktiv gesellte er sich ihm zu. Er bearbeitete die „Braut von Messina" als Oper, erwog den Gedanken eines Luther-Oratoriums, versuchte auf Schumanns Rechnung eine Korrektur an dem Uhlandschen „Sängers Fluch" und verfaßte den verbindenden Text zum „Manfred". Nebenher las er die ersten Wagnerschen Schriften: Der Schriftsteller Wagner also war es zuerst, der ihn mit seinen reformatorischen Ideen begeisterte. Für Pohl brachte dies die künftige Entscheidung. Galt er noch kurz zuvor für einen der eifrigsten Schumannianer, das wollte dem Wagnerschen Instinkt und den Geheimnissen des szenischen Effektes gegenüber, die sich ihm da auftaten, nichts besagen: das große Jahr 1852, die Geburtsstunde der Wagner-Partei, riß sein musikalisches Denken mit fort; als musikalischer Schriftsteller begann er entschlossen mit Wagner. In der kleinen Autobiographie findet sich über die sonderbar plötzliche prinzipielle Gegensätzlichkeit die folgende Aufzeichnung: „Es war somit ein bedeutsamer Schritt, ja eine künstlerische Tat von nicht zu unterschätzender Tragweite, als Franz Brendel die ‚N. Z. f. M.', die er sechs Jahre früher von Robert Schumann gekauft hatte, der Wagner-Bewegung oder, wie man damals sagte, der ‚Weimarer Schule' zur freien Verfügung stellte". Zu den tüchtigsten Mitarbeitern an dem weitverbreiteten Fachblatt, das bisher die Schumannsche Fahne hochgehalten hatte und plötzlich mit vollen Segeln in das neue Lager überging, zählte Pohl. Für den neuen Geist, dessen Ziele er sofort klar erkannt hatte, kämpfte er nun durch zwei Menschenalter, verfolgte und begutachtete. Die Opernfrage unter Wagnerschem Einfluß wurde sein Glaubensbekenntnis. Alles andere versank vor diesem Glanzpunkt. Pohl machte ausschließlich mit dem neuen Repräsentanten seine Schriftstellerkarriere und verlor die sympathische Kunstrichtung, der er vorher gehuldigt hatte, schnell aus den Augen. Er begann bei Schumann, um unter kräftiger Polemik gegen allerhand Auguren der Presse ganz im Bayreuther Zauberkreis zu enden . . . Man muß aber bei Pohl trotz des schnellen Frontwechsels die erstaunliche Befähigung mitanerkennen, auch in aufregenden Situationen seine größere Macht nicht gar zu oft despotisch mißbraucht zu haben.

Das kurze Schumann-Rezitativ vor der kräftig einsetzenden Wagner-Arie hatte nichts Ungeheuerliches. Denn von nun an blieb Pohl sich treu und den andern ein gesinnungstüchtiger Mitarbeiter. Seitdem die C-Trompeter im Lohengrin auch ihn zum Kampfe riefen, stand er in der allervordersten Reihe bei den musikalischen Feldzügen der kommenden Jahrzehnte. Denn den Widerstreit zwischen Gläubigkeit und Zweifel hatte er ja glatt erledigt und brauchte andererseits doch auch nicht die Rolle eines enthusiastischen Claqueurs zu spielen. Chamberlain behauptet mit Recht, er habe stets für alle „edel Gebildeten" geschrieben. Das gilt schon von seinem ersten Tannhäuserbericht (1852), mit dem er sich in der N. Z. f. M. von vornherein eine entschiedene Parteistellung schuf, da seine scharfen Worte auf ein harmloses Publikum Eindruck machen mußten. Heute freilich ist ihre Tendenz stark verblaßt. Und ebenso liegt es in der Natur der Dinge begründet, daß überhaupt das ganze literarische Testament Richard Pohls reichlich veraltet anmutet. Das wußte er wohl selbst und prägte schon für seine Person das bittere Wort vom Sichzersplittern und in-kleiner Münze-ausgeben. Um aber einigermaßen gerecht über seine Bedeutung zu sprechen, darf man nicht übersehen, in welch schreibselige Zeit Pohl hineinwuchs, eine Zeit, die z. B. Vergnügen an einer langen Broschüre über ein Musikfest (Karlsruhe) fand. Vielfaches war allerdings zur Aufklärung nötig, damit über Reliquien und Verdächtigungen nicht die ganze musikalisch gebildete Nation einschlief. Die Journalistenfeder mußte Gift und Galle verspritzen, um aus der absonderlichsten Geistesverwirrung und der stärksten Feindseligkeit — zumal unter Kollegen — herauszukommen. So lesen sich manche Abhandlungen wie von oben befohlene Diktate oder wie freiere Schulaufsätze, und alles das, was Pohl später unter dem Titel „Ges. Schriften über Musik und Musiker" selbst noch herausgab, klingt heute teilweise hohl und unwichtig und hat kein Anrecht mehr auf Neudruck. Als Zeitdokument aber war ein Aufsatz von Pohl jedesmal von wesentlichem Einfluß. Denn selbst unter Gleichgesinnten trat er am energischsten für fortschrittliche Werke ein. In dem Programm, das seine Schriften umfaßt, steht u. a. auch die erste Wagner-Biographie von 1855, die als wichtiges Bekenntnisbuch wie auch später seine „Studien und Kritiken über Wagner" nicht ganz der Vergessenheit hätte anheimfallen sollen.

Mit lebhaften Debatten, die schon in ihrer Zeit gegenstandslos wurden, konnte Pohl nicht bis in die Gegenwart fortwirken. Aber auch auf seinen Fundamenten hat die Gegenwart dennoch fortgebaut, nicht zuletzt und einzig in der wiedererwachten Einsicht, daß die „Romantik die eigentliche Domäne der Musik sei und daß die romantische Oper unser eigentliches Ziel sein müsse", eine Forderung, die Pohl in den „Höhenzügen der musikalischen Entwicklung" noch einmal aufstellte, wie überhaupt von allen seinen Kundgebungen mir dies 1888 aus Vorträgen hervorgegangene frische Buch das Beste zu enthalten scheint. Darin gipfelt die bestimmte Idee seines gesamten kritischen Schaffens, dies ist das künstlerische Motiv, das die Unterlage seiner fruchtbaren Wirksamkeit bildet. So ganz für den Tagesbedarf hat Pohl doch nicht geschrieben. Zum erfreulichen Unterschied von vielen Zeitgenossen, aber auch von vielen Kritikern der kommenden Generation, die an ihm sich ein Beispiel hätte nehmen können, ist stets ein universaler Charakter der — man möchte sagen „künstlerische" — Maßstab seiner Bestrebungen geblieben. Man kann ihm höchstens zum Vorwurf machen, daß er in der Stoffwahl sich einengte, einseitig auf Wagner als den größten Denker und Musiker sich einschwor und diesen vielleicht auch als Kunstgriff benützte, um selbst bekannt zu werden. Menschliches ist von theoretischer Kunst nicht immer rein zu trennen; und es ist wahr, Pohl spricht gern von sich und seiner ersten Frau, als ob sie keine Harfenistin, sondern eine weltberühmte, ungewöhnliche Erscheinung gewesen wäre. Aber hinter den leichten persönlichen Einflüssen steht an entscheidender Stelle immer wieder die objektive Forderung, dem nationalen Volksgeist, dem deutschen Empfinden gerecht zu werden. Insofern ist Pohl auch höchst zeitgemäß. Es wäre daher nicht schwer, aus Zitaten seiner Werke einen passenden Artikel über Umkehr und Einkehr in der Musik von heute zusammenzuschreiben. Da das Publikum und viele musikverständige Leute zu seiner Zeit ihre Ohren auf Wagner, den Deutschen, nicht schulen wollten und konnten, mußte Pohl eben bis zum

Überdruß für diesen eintreten und an dem gegebenen Beispiel zeigen, welche Geltung die Musik für ihn selbst hatte. Und doch blieb er nicht immer bei diesem Wagnerschluß stehen, wenn auch sein Lebenswerk keinen neuen Abschluß mehr fand. Er konnte seinen Geist noch an andere verschwenden — und mußte außerdem feuilletonisieren, um zu leben. Sein eleganter Stil, merklich verfeinert durch die Schriften von Berlioz, die er in autorisierter deutscher Übersetzung herausgab, reichte weiter aus zu allerlei Gleichgültigkeiten des Tages, aber auch zu ernsteren Unternehmungen. Unter den deutschen Tonsetzern stand ihm neben Wagner Franz Liszt am nächsten. In ihm erlebte er das Bild des vollkommenen Künstlers und übernahm in dem meist polemischen Resultat seiner Arbeiten über ihn zugleich den Schutz des „zweiten Ichs" von Richard Wagner. Er befriedigte aber auch das ästhetische Bedürfnis nach sachgemäßer Erläuterung der sinfonischen Werke von Liszt. Historisch wurde Pohl damit wohl einer der ersten schriftstellernden Ausdeuter der Programmusik, dessen Charakteristiken aber heute noch den Vorzug bieten, eine poetische Nacherzählung und nicht das Glied aus einer endlosen Kette von Enträtselungen zu sein.

Das beträchtliche Maß der Selbstentäußerung, diese subjektive Unterordnung unter eine Idee, die er dann auch siegreich sah, konnte wieder nur der leisten, der sich zu den musikalischen Tendenzen seiner Zeit samt ihren Gewaltsamkeiten streng erzogen hatte. Die persönliche Freiheit hat sich Pohl daneben in seinen Mühen um die Popularität Berlioz' gewahrt, ein Unternehmen, das er nicht mehr selbst zu Ende führen und das nach seinen Manuskripten und hinterlassenen Studien erst von seiner zweiten Frau viel später veröffentlicht werden konnte. Mit dieser Biographie ist zugleich das letzte Werk von Pohl genannt. Es fällt auf, daß er sich um rein ästhetische Probleme wenig kümmerte und über „Akustische Briefe" aus der Jugendzeit auf diesem Gebiet kaum hinauskam. Erst später suchte er sich auch hier mit der Studie „In welchem Stil sollen wir komponieren?" aufs neue zu orientieren. Erwähnt man noch die deutschen Bearbeitungen der Opern „Samson und Dalila" (Saint-Saëns) und „Das Leben für den Zar" (Glinka), so ist die Summe seines Schaffens gezogen, das allerdings in persönlicher Aussprache noch manche fruchtbringende Anregung gab.

Richard Pohls Künstlerroman, der in gewissem Grade den Typus seines Standes spiegelt, wäre unvollständig, würde ein kurzer Überblick auf die Lebensdaten fehlen, die wie selten sein Werden als eifrigster Propagandist bestimmten. Als Leipziger Kind sollte er entgegen persönlichen Neigungen Mathematik und Mechanik studieren, erreichte es aber, nach Jahren noch Student der Philosophie zu werden. Nach Leipzig und Karlsruhe wird Dresden der entscheidende Aufenthalt in der grauen Zeit der ersten Wagner-Aufführungen. Die journalistische Schule machte er bei Franz Brendel durch, erlernte aber die kräftige Polemik vor allem durch den persönlichen Verkehr mit Wagner und Liszt, mit dem er jahrelang in Weimar in Fühlung stand. In jene erinnerungreiche Zeit reicht auch seine Freundschaft mit Hans v. Bülow zurück. Seit 1864 blieb er dann in journalistischer Tätigkeit in Baden-Baden. 33 Jahre der Mitarbeit am „Badeblatt" haben diese Zeitung damals in Fragen der Kunstkritik zu einem Einfluß gebracht, den sonst nicht einmal die Preßorgane der großen Musikzentren aufwiesen. Kamen doch Künstler zeitweise nur nach Baden, um von Pohl ein Urteil zu erhalten! Und in der Reihe der Huldigungen, die er von allen Seiten erhielt, ist es immerhin ein Zeichen großer Charakterstärke, daß er auch in diesem Tagesdienst niemals verbindliche Worte sprach, die er nicht hätte verantworten können. Natürlich bildete sich um den bald 70 jährigen ein reicher Anekdotenkranz, der zeigt, daß Pohl bis ins hohe Alter die Welt zu langweilen nicht gewillt war. Besonders lebhaften Anteil nahm er an den künstlerischen Ereignissen der Karlsruher Bühne, als dort Felix Mottl Hofkapellmeister wurde. So bewährte sich Pohl bis zu seinem Tode als eine jener hochbegabten musikalischen und künstlerischen Naturen, die sich produktiv nicht durchsetzen können, wohl aber die Musik als Lebensinhalt empfinden und auf eigne Art ihr praktisch zu dienen vermögen.

Feier seinem Gedächtnis! Worte, die zu seinem 70. Geburtstag gesprochen wurden, haben für diesen aufrechten deutschen Kunstschriftsteller noch heute Geltung:

„Die Neigung zu einer effektvollen Inszenierung der eigenen werten Persönlichkeit, wie sie seinem literarischen Antipoden Hanslick eigen ist, lag ihm immer fern. Auch hatte er eine zu große Achtung vor der Freiheit der künstlerischen Auffassung, als daß er nicht auch eine von der seinigen abweichende Ansicht toleriert hätte. Nur da, wo er Willkür und Effekthascherei, wo er die kokette Selbstgefälligkeit eines gewissenlosen Virtuosentums antraf, verteidigte er mit allem Nachdruck die allein maßgebenden Intentionen der großen Tonmeister gegen solche Arroganz und Pietätlosigkeit".



Von der Leipziger Oper

Von **Dr. Max Steinitzer**

Während man aus einzelnen Schauspielhäusern Notschreie der Zuschauer hört, weil aus lauter Kriegsnot womöglich der behäbige bürgerliche Papa den Don Carlos, der Intriguant den Romeo, der schüchterne Liebhaber den Wallenstein oder die muntere Liebhaberin die Lady Macbeth spielen muß, geht es der deutschen Oper im allgemeinen, unserer im besonderen noch recht gut. Wichtig für alle bleibt freilich der Kassenbericht, seinetwegen muß man vor allem Wagners Werke öfter geben, als es künstlerisch für sie ersprießlich wäre. Eine kurze Reihe von Wochen nach Beginn der Spielzeit war schon wieder die ganze Dekade, glücklicherweise ohne Parsifal, aufgerückt. Ihr erstes Stück steht durch die Herren Vogl, Kaposi, Wachter als Rienzi, Orsini, Kardinal, zum Teil auf neuen, vorzugsweise darstellerisch starken Füßen. Als Holländer, Telramund, Wotan und Gunther glänzt Walter Soomer. Am wenigsten als Ganzes gefestigt ist Tannhäuser. Innerhalb kurzer Zeit war der angesehene Posten einer Liebesgöttin viermal verschieden besetzt. Ein Versuch mit Jeanne Koetsier, einer neugewonnenen Sopranistin, scheiterte daran, daß der in ruhigen Gesangspartien, wie die oberste Norne, überaus wohllautenden Stimme bei der Anstrengung des bewegten Spiels die Möglichkeit fehlt, ihre Schulung zu zeigen, und sie damit ihren Reiz verliert. Nachdem die Rolle unserer Hochdramatischen bis jetzt nur darstellerisch besonders gut liegt, dürfte Gertrud Bartsch im Besitze bleiben, wenn nicht etwa einmal Frau Hansen — sie

wäre nicht die erste Koloratursängerin, zu der man greift, um die verführerisch gedachten Stellen auch wirklich ganz so zu hören. Leider ist es in dieser Szene mit der durch irgendeinen rötlichen Dämmerschein genügend anzudeutenden Liebesgrotte auch bei uns üblich, die Poesie und Musik durch rege Tätigkeit der Maschinerie und Statisterie zu stören. Überdies liegt die Titelrolle unserem Heldentenor recht unbequem. Den gegebenen Vertreter, Herrn Jäger, hält sein nominelles Rollenfach als Lyrischer von ihr fern. Zu einer vorzüglichen Elisabeth und Elsa wurde Luise Modes-Wolf. Im Tristan steht der dritte Akt weitaus obenan; er ist die staunenswerte Leistung Vogls, neuerdings auch Kase-Kurwenals. In Meistersingern und Nibelungenring hat sich wenig geändert; das unerläßliche strikte Verbot jedes den Wagnerstil aufhebenden Sprechtons ist nicht durchgeführt. Über die Brünnhilde von Frau Gura-Hummel ist ein abschließendes Urteil, wie überhaupt über diese hochinteressante Künstlerin, jetzt noch nicht möglich. Sie scheint in besonderem Grade von seelischer Disposition abhängig. Man sah und hörte eine in jeder Note schönheitsstarke Götterdämmerung von ihr, aber auch gelegentlich eine stimmlich und darstellerisch etwas nüchterne Isolde und Rezia, neben einem auf aller Höhe stehenden zweiten Akt Fidelio. Bis ein volles Einleben in das neue hochdramatische Fach erfolgt ist, wird man „eins ins andre rechnen" müssen. Dem Ring kam das Gastspiel Urlus als Siegmund und Siegfried zugute, der mit unverminderter Jugendlichkeit und nie stehnbleibender Gesangstechnik außerdem den Lohengrin, Radames, und als außerordentlichste Sing- und Spielleistung den Don José bot.

Die vorweihnachtliche Neuheit der Großen Oper unter Direktor Otto Lohses feuriger Leitung waren d'Alberts Tote Augen, eine gewaltige Probe musikdramatischen Könnens, bei der nur textlich die beinahe komische Zusammenhangslosigkeit zwischen dem — wohl nur aus musikalischen Gründen bei uns nicht weggelassenen — Vorspiel mit der Oper selbst und der Puccinismus der letzteren stört. Wenn man vollends die Stimme Jesu hinter der Szene als die vom guten Hirten des Vorspiels erkennt, der, echt menschlicher Sanguiniker, das Leid erst durch den Verlust eines Schäfchens kennen lernt, so ist das zuviel der Ungereimtheit! Ernst Lert stellte mit geringen Mitteln prachtvoll wirkende Bilder und durchdrang wie gewöhnlich den ganzen Personalkörper mit bewußt kultiviertem Stil der Farbe, Stellung und Bewegung. Großartig ist die Leistung von Gertrud Bartsch in der Hauptrolle, nächst ihr die Alfred Kases als Arkesius und Else Schulz-Dornburgs als Arsinoe. Die Anwesenheit des gefeierten Komponisten führte auch zu einer Vorstellung des Tiefland unter seiner durchdringend belebten Leitung. Weiter verzeichnet die der Zeit entsprechend bescheiden zurücktretende Große Oper neben Aida eine durch ärmliche Szene geschmälerte Neueinstudierung von Margarete mit der genialen Gestaltung der Titelrolle durch Aline Sanden und neben der Wiederaufnahme der Königin von Saba mit Frau Gura einmal die Jüdin, als Abschiedsabend von Cäcilie Rüsche-Endorf, deren langjähriges hochkünstlerisches Wirken bei uns, auf der Höhe seiner Kraft beendigt, unvergessen bleibt. Von ihrer Nachfolgerin im Rollenfach und einer im besonderen als Venus war schon die Rede; über zwei andere darstellerisch hochbegabte Kräfte, die niedliche Soubrette Helene Freund und den äußerst gewandten Spielbariton Stefan Kaposi, ist stimmlich noch nichts Abschließendes zu sagen; man bekommt noch zu Ungleiches von ihnen zu hören.

Die Spieloper erhielt neues Blut durch Brandt-Buys' überall willkommene Schneider von Schönau. Der überolympischen harmlosen Handlung wird durch die stets interessante prickelnde Beweglichkeit der Musik die Wage gehalten, die durchkomponierte Meistersingerform steht freilich damit in einigem Widerspruch. In der weiblichen Hauptrolle wechselten mit vielem Glück Elly Gladitsch und Frau Hansen, beide mit Hans Lißmann als naturadeligem Handwerksburschen. Mustergültig war die Einstudierung der überaus schwierigen Schneidermeister- und Lehrlingsterzette unter Otto Lohse. Die flotte Beweglichkeit der Szenenbilder und ihr Zusammengehn mit der Musik sind Albert Kunzes Verdienst; als Anführer des Schneidertrio zeigte Walter Elschner das hervorragende Buffo-Talent, das zur Stütze unserer Spieloper in ausgesprochen jugendlich munteren Partien berufen ist.

In mehr oder weniger flottem Fahrwasser hielten sich noch die Neueinstudierungen des letzten Jahres, in erster Linie das köstliche „Wenn ich König wär" — ein paar Dutzend ähnliche Ausgrabungen für die deutsche Bühne wären leicht! — Johann von Paris, Drei Pintos und Boccaccio, der nach dem Sinn des Autors ruhig unter den Spielopern mitsegeln möge. Weiterhin blieben Rosenkavalier — dieser immer noch ohne eine äußerlich geeignete Vertreterin der halbwüchsigen Sophie, so leicht eine solche zu beschaffen wäre —, Königskinder, Hoffmanns Erzählungen, Mignon, Waffenschmied — mit der neuen Marie Elli Gladitsch, — Traviata darstellerisch glänzend, endlich die alte Martha, die nun einmal nicht wieder zu der einst vorhandenen guten Besetzung aller Partien, u. a. des feinkomischen Hofmenschen mit dem Spielbariton, gelangen kann. Dagegen hat der Freischütz, vornehmlich in der Besetzung Modes-Wolf, Schulz-Dornburg, Jäger, Wachter, schauspielerisch und musikalisch ein schönes Gleichgewicht gefunden.

Unsere Oper hat sich selbst eine ernste Prüfung auferlegt, einen Mozart-Zyklus. Das ist etwa dasselbe wie bei einem Truppenteil die Manöver unter einem wegen außerordentlicher Strenge bekannten Kommandierenden. Da kann einer, der gewohnt ist, daß ihm alles leicht und glänzend von der Hand geht, plötzlich recht hilflos vor ungewohnten Aufgaben stehn; selbst dem General kann's passieren, daß ein wichtiger Befehl, den er gab, sich als anfechtbar erweist, d. h. anders, als Exzellenz sich gedacht hatten. Oft nämlich durchhaut der General den Gordischen Knoten der in ihrer Ausführung nicht immer auf den ersten Blick klaren Vorschlagsnoten durch die lakonisch schneidige Verordnung: „sind durch die Bank wegzulassen". Leider fehlt meist die notwendige Ausführungbestimmung, daß, wenn die betreffenden zwei Silben auf gleiche Noten gesungen werden, statt, wie es die Schreibart der Zeit Mozarts voraussetzt, die erste eine Stufe höher zu nehmen, alsdann die Stammsilbe stärker betont, die Nachsilbe aber viel leiser und sofort stark abnehmend, fast tonlos gebracht werden muß. Sonst hört man die betreffenden Worte einschläfernd psalmodierend und undramatisch „objektiv" in zwei ungefähr gleichlange und gleichstarke leblose Hälften geteilt, etwa wie Lie-bä, Fre-fäl, Stun-dä, Her-zäns, wer-dä, freundliich, glück-liich usw. bis zur Verzweiflung alle sieben

bis acht verschiedenen Mozart-Abende hindurch. Oder der General unterläßt jede „diesbezügliche" Weisung, dann peinigt ein kaum erträgliches Durcheinander verschiedener Ausführungsgewohnheiten unser Ohr. Einzelne melodische Phrasen wie das mit Vorhalten herrliche: „Ach ich liebte, war so glücklich" aus der Entführung steht mit den je zwei gleichen Endnoten da wie ein an Schweif und Ohren gestutzter Hund; von der lyrischen Melodie bleibt nur ein ausdrucksloses Signalmotiv übrig. Die oft spärlich begleiteten Rezitative sollen ganz natürlich und fließend klingen, und, was für manche Hauptleute noch viel schlimmer ist, weil man unter dem draufgängerischen Kommando des Generalissimus Wagner keine Gelegenheit hatte, es zu üben: in den Arien sollen nach dem alten vergessenen Reglement die Noten genau ausgerichtet, keine zu flach, zu dick, zu hohl usw. mit genauer Fühlung nebeneinanderstehn! Da soll doch der Teufel — — Und in den Ensembles ganze Stellen im gleichmäßigen und dabei in der Tonhöhe haarscharfen Piano! Während die neueren Befehlshaber ängstlich für Deckung durch das Orchester sorgen, fällt das Mozart nicht ein; er scheint einfach nicht zu bemerken, daß dadurch z. B. das einfache Rezitativ des Sprechers und Taminos in der Zauberflöte gesangstechnisch viel schwerer wird als ein Akt des Nibelungenringes.

Unser Opernensemble vertritt eine Summe von Intelligenz wie nicht leicht ein anderes. Den selbst an allerersten Bühnen vorhandenen Typus der geistigen Nullität des Stimmbesitzers ohne künstlerische Bildung, der seine hohen „Tönchen" anlegt, hinlegt und einlegt, wo es paßt oder nicht paßt, haben wir überhaupt nicht. Aber auch das Gegenteil ist nicht ohne Gefahr. Wenn in einer früheren Epoche die dramatisch bewegtesten oder heitersten Opern bei uns in erster Linie Konzerte im Kostüm waren, so droht jetzt mit leiser Mahnung das umgekehrte Übermaß. Das Gefühl, singender Schauspieler anstatt spielender Gesangskünstler, „Bel-canto-Sänger" zu sein, nimmt infolge eines ungewöhnlichen Maßes darstellerischer Begabung überhand; unter den Herren der Oper kann mit der bekannten einzigen Ausnahme keiner unter Eid für die von jeder Neigung zum Sprechgesang freie vollkommene technische Rundung jedes Tones eines Abends einstehn. Auch bei den Damen wäre die zweite und die etwa folgenden nicht ohne Nachdenken zu nennen.

Als erstes Stück des Mozart-Zyklus ist am 5. Dezember „Titus" herausgekommen und hat vorzüglich gefallen, woran die darstellerisch wie gesanglich vollwertige, nicht leicht zu überbietende Vertretung der Titelrolle durch Rudolf Jäger hervorragenden Anteil hat. Daß in einer Heldenoper die Soubrette bei den Hörern nahezu den Vogel abschießt, dürfte nicht häufig sein. Else Schulz-Dornburgs von Wagner unberührter Sopran, die köstliche Frische ihres Vortrags und die schmucke Erscheinung als blutjunger römischer Offizier und Bräutigam Annius tat es den Leuten an. Nur den mit Rücksicht auf die Modifizierung des Altrömischen zur Zeit des Rokoko allzu spielerisch üppigen Federbusch wünschte man weg, der auch dem tragischen Ernst der Figur des Sextus fast verhängnisvoll wurde. In dieser Rolle machte Valesca Nigrini tiefen Eindruck, mehr durch ihr mit feinstem dramatischen Verständnis von Akt zu Akt gesteigertes Spiel als durch den im Dramatischen starkgeistigen, im Lyrischen nicht immer die letzte Schönheitslinie wahrenden Gesang. Durchaus Mozartisch weich und angenehm wirkte die lenksame Servilia von Luise Modes-Wolf, vom zweiten Akt ab auch musikalisch bedeutend die Intriguantin Vitellia, die Frau Gura-Hummel glaubwürdig als ehrsüchtigen Sprößling einer entthronten Dynastie darzustellen wußte. Der ganze erste Akt ging ihr allerdings so ziemlich mit dem „Einsingen" in Mozart hin, was bei dem vielen Wagner ihres sonstigen Rollenfachs kein Wunder ist. Otto Lohse schien noch strenger als der Spielleiter Ernst Lert auf dem historischen Standpunkt, d. h. jenem der Entstehungszeit der Oper zu stehn; er billigte Sängern und Hörern nur ganz wenig Striche und geringe Modifikationen der einmal angeschlagenen Zeitmaße zu. Bei Titus, Sextus und Vitellia wäre die Weglassung von je ein paar Takten Koloratur jener Art, die heute nur erschwerend für Ausführende und Zuhörer wirkt, herzlich zu empfehlen. Das jener Zeit gemäß ganz richtig verkleinerte Orchester mit 6 ersten Violinen, 3 Bässen, ausgezeichnet auch in den zu virtuoser Betätigung herangezogenen Soloinstrumenten, Klarinette und Bassethorn (zu Mozarts Zeit vom gleichen Künstler geblasen), gab unter der streng stilbewußten Leitung sein Bestes; jedes Wort der Sänger blieb verständlich. Ganz Hervorragendes bot, mit der erwähnten bedingten Einschränkung bei den etwas zu kokett gehaltenen beiden weiblichen Offizieren, die Gewandung von Solo und Chor. Man hätte da eigentlich den ganzen Abend nur zu sehen anstatt zu hören, wenn man auf jeden durchdachten, malerisch bedeutenden oder interessanten Zug der Spielleitung genau achten wollte. Auch die mit den Kostümen, der Gruppierung und Geste stets als Gesamtbild empfundene Szenerie stellte Wirkungsvolles mit einfachen Mitteln dar, von denen allerdings der erste und letzte Prospekt als malerisch nur im Sinne etwa stilisierten Buchschmucks, aber durch die Illusionsstörung bühnenunmöglich, abzulehnen wäre. Vielleicht läßt sich für die nächste Einstudierung des Zyklus der gute Geist alles Mozart-Musizierens, die ausgedehnte, unerbittlich mit allem was „nicht gut geht" in der Besetzung wie in den Gesangsnoten aufräumende Klavierprobe, noch stärker beschwören und hilft zum bedingungslosen Gelingen!



Hans Richter †

In der Nacht zum 6. Dezember ist Hans Richter im Alter von 73 Jahren in Bayreuth gestorben. Er war Schüler des Löwenburgschen Konviktes in Wien, wie einst Haydn und Schubert Chorknabe in der Hofkapelle, dann nach dem Stimmwechsel Zögling des Konservatoriums besonders bei Kleinecke und Sechter, und war mit der Zeit ein vorzüglicher Hornbläser geworden. Da wurde 1866 eine Empfehlung Essers, die das junge Orchestermitglied nach Luzern zu Richard Wagner führte, entscheidend für sein Leben. Er durfte mit seiner umfassenden musikalischen Bildung Wagner bei der Herstellung der Partitur zu den Meistersingern helfen und leistete bei der ersten Aufführung des Werkes in München ebenso wie später bei der Bühneneinrichtung des Nibelungenringes so Ausgezeichnetes, daß er sich Wagners Freundschaft errang. Bei den Meistersingern war er Solokorrepetitor und Chordirigent, dann Musikdirektor an der Münchner Oper neben Hans v. Bülow. Eine Zeitlang blieb er dann wieder in Triebschen bei Wagner, bis er auf Anregung Liszts als Direktor der Nationaloper nach Budapest berufen wurde. Hier und von 1875 ab in Wien als Kapellmeister der Hofoper und als Direktor der philharmonischen Konzerte hat er die reichste Tätigkeit entfaltet.

Richter war der Leiter der ersten Bayreuther Aufführung des Nibelungenringes im Jahre 1876. Er dirigierte im folgenden Jahre gemeinsam mit Wagner die Londoner Wagner-Konzerte. 1893 verließ er Wien und siedelte nach England über, wo er die Leitung der Hallé-Konzerte in Manchester und der Coventgarden-Oper in London übernahm. In Manchester setzte er sich besonders für Brahms ein.

In Deutschland war er nur noch bei den Bayreuther Festspielen tätig. Nach Bayreuth übersiedelte er als treuer Freund von Wahnfried, als er 1912 England verließ. In aller Erinnerung ist noch, wie er zu Beginn des Krieges aus Entrüstung über die Niedertracht Englands und die schändliche Behandlung der gefangenen deutschen Zivilisten dort den Ehrendoktortitel, den ihm Oxford einst verliehen hatte, mit öffentlichem Protest ablegte.

Bezeichnend für den heimgegangenen Meisterdirigenten ist ein Brief an den Leipziger Operndirektor Prof. Lohse, den er wenige Wochen vor seinem Tode geschrieben hat:

„Bayreuth, 17. November 1916.

Lieber Herr Collega!

Bitte mir nicht zu zürnen, wie ich Sie, Vielbeschäftigten, um eine große Gefälligkeit bitte. Ich verkürze mir die Pensionszeit durch das Studium der Kirchenkantaten J. S. Bachs, die ich nicht kenne; da finde ich ein „Corno da tirarsi". Warum da, da es doch immer heißt corno di bassette, di caccia? Weder bei Bach selbst, noch bei Händel findet dieses Instrument Erklärung. Ist es ein Holz- oder Blechinstrument? Blies es der Horn-Hoboe- oder Klarinettbläser? Es ist ein Violinschlüssel geschrieben; auch sein Umfang ist mir unbekannt. Ich fand es bisher in keiner anderen Partitur Bachs erwähnt. Ich dirigierte in Wien und in England die H-Moll-Messe, Magnificat, das Weihnachtsoratorium, Matthäus- und Johannes-Passion, die meisten Orchesterwerke, Violin- und Klavierkonzerte — aber nirgends war das Corno da tirarsi vorgeschrieben.

Nun weiß ich, daß in Leipzig ein Museum Bachscher Instrumente — ich glaube de Wit heißt es — existiert. Sie selbst werden nicht Zeit haben, der Sache nachzuforschen; könnten Sie nicht jemanden beauftragen, mir obige Frage zu beantworten? Die Kosten will ich gerne tragen. Sollte ich nach meinem Tode für würdig befunden werden, in den Musikantenhimmel zu kommen und den Gottvater unserer Musik von Angesicht zu Angesicht zu sehen, so will ich doch über das Corno da tirarsi Auskunft geben können. Woher stammt sein Name?

Mit kollegialem Gruße Ihr ergebener

Dr. Hans Richter.

Wenn mir der von Ihnen erwählte Mann die Seite angeben kann, auf welcher vielleicht eine Erklärung bei Spitta steht, so wäre mir auch gedient, denn ich besitze Spittas Biographie Bachs. Aber die Seitenzahl müßte ich vorher wissen, denn mit meinen kranken Augen darf ich nicht lange in den zwei dicken Bänden herumsuchen. Ja, man wird alt und gebrechlich!" —

Die Einäscherung der Leiche Hans Richters fand in Koburg statt. Neben den Angehörigen und Bayreuther Freunden war der Oberbürgermeister Casselmann anwesend, der dem Verstorbenen als dem getreuen Eckart des Hauses Wahnfried herzliche Abschiedsworte widmete.

Musikbriefe

Aus Stuttgart

Von Alexander Eisenmann

Mitte November

Der Eintritt zu den Orchester- und Sinfoniekonzerten der Königl. Hofkapelle, den früheren „Abonnementskonzerten", kann jetzt nur noch durch Einzelkauf der Karten erworben werden. Fast könnte man sagen, daß die Abende durch Aufgeben der alten Gewohnheit gelitten haben. Jedenfalls war der Besuch zu Beginn dieses Konzertjahres auffallend schlecht, was ernsthafte Bedenken über die gedeihliche Entwicklung des Konzertwesens aufsteigen ließ. Zum ersten Konzert war der Zudrang noch am stärksten. Schillings hatte die „Alpensinfonie" auf das Programm gesetzt. Das Straußsche Werk wurde hier längst erwartet. Vielleicht hat man sich gerade infolge der Wartezeit mehr davon versprochen, als man nun daran entdeckte. Geschworene Strauß-Gegner sind überhaupt nicht für diesen Programmusiker zu gewinnen, aber auch Verehrer des Sinfonikers wurden diesmal enttäuscht, sie erwarteten Kühneres und Kräftigeres, wenn sie auch die zahlreichen Schönheiten der Tondichtung willig in sich aufnahmen. Hauptwerk des folgenden Abends war Bruckners Dritte Sinfonie. Im dritten Abend spielte Berber das Violinkonzert von Schillings. Leider geht der Komponist dabei weit über alle praktischen Bedürfnisse hinaus; selbst Berber, der ungewöhnlich viel seiner Geige abgewinnt, hält dem Anprall der Orchesterwogen nicht völlig stand. Hans Pfitzner kam von Straßburg herüber, um an diesem Abend die Leitung des Orchesters bei zwei Orchesterliedern in die Hand zu nehmen. Theodor Scheidl (Bariton) gab den Neuheiten wirkungskräftige Ausführung. Der „Trompeter" mag die stärkere Wirkung für sich haben, ich möchte aber der ernsteren „Klage" (Schlußtakte mit Männerchor) den Vorzug geben, trotzdem oder weil sie aller äußeren Reizmittel entbehrt.

Die Kammermusikabende brachten uns einen viermaligen Besuch des Elly-Ney-Trios, der sich dieses Mal auf Beethoven beschränkte. Wendling findet für seine ins kleine Hoftheater verlegten Abende so viele Besucher, daß sie wiederholt werden. Im Oktober wirkte Wera Schapira mit, die sich hier rasch beliebt gemacht hat. Neu war an jenem Abend ein Streichquintett in Es von Max v. Schillings. Die Befürchtung, der Dramatiker hätte den absolut schaffenden Musiker in Schillings ertötet, erwies sich als gänzlich grundlos. Man kann also ungestraft den Verlockungen eines modern-dramatischen Stils sich hingeben, wenn man nur die Kraft besitzt, sich von seinen Einflüssen wieder frei zu machen.

Zu einem eigenen Konzerte lud das Stuttgarter Oratorienquartett ein. Mit der Uraufführung der „Frau Venus" v. Baußnern hatte das Quartett weniger Glück wie mit dem Deutschen Volksliederspiel von H. Zilcher. Zwar halte ich das Liederspiel als Ganzes für nicht vollständig gelungen, aber einzelne Nummern daraus sind doch trefflich gearbeitete, durch Klangfrische und glückliche Erfindung sich auszeichnende Tonstücke. Die ausführenden Sängerinnen und Sänger: Emma Tester, Meta Diestel und die Herren Ackermann und Feuerlein wurden vom Komponisten selbst begleitet. Mit ungemischter Freude horchte man den Vorträgen des Berliner Hof- und Domchors unter Prof. Rüdels Leitung zu. Eine Neigung zu weichen Bindungen scheint mir eine Vortragseigenheit dieser famosen Sängerschar zu sein; ob diese ganz im Geiste der älteren vom Domchor bevorzugten Musik begründet liegt, erscheint zweifelhaft.

Starke Eindrücke nahm man aus Hans Pfitzners Liederabend (im Verein mit dem Baritonisten Helge Lindberg) mit. Die Lyrik Pfitzners ist nicht von der schmelzenden, säuselnden Art. Sie ist männlich ernst, erhebend, ja ergreifend. Schade, daß auch Gequältes mit unterläuft und daß dem Klavier nicht immer abgewonnen ist, was aus ihm geholt werden könnte. Margarete Schweikert (Karlsruhe) ließ im September eine „Liederfolge" eigener Erfindung singen. Die Texte von Goll sind etwas weltschmerzlich, und so ist es auch die Musik, die Komponistin gibt sich aber mit Erfolg Mühe, von einer

gewählten Ausdrucksweise Gebrauch zu machen. Liederabende gab es vom Ehepaar v. Kraus, den in fast allen Sätteln gerechten Vortragskünstlern, die nur dem Humor zu fremd gegenüberstehen, von Willi Kewitsch, Valdis Zerener und Sigrid Hoffmann. Bemerkenswert war ein Geigenabend von Carl Flesch. Emil Sauer führte virtuose Scheinwerferkünste am Flügel vor. Man zollte dem Meister stürmischen Beifall und vergab ihm gerne, daß er Beethoven etwas zu kühl spielte und durch eine kitschige Donauwalzerparaphrase die Güte seines Programms beeinträchtigte. Der Klavierabend von Edmund Schmid wies eine gehaltschwere Vortragsfolge auf. Dieser tüchtige Pianist ist noch auf dem Wege der Entwicklung, seine Auffassung entfernt sich vom Allgewohnten, aber es fehlt dem Spiele doch auch die Kraft der Überzeugung.

Rundschau

Oper

Berlin Webers Freischütz, der alte unverwüstliche Bursche, in dessen urdeutschem Antlitz noch immer keine Altersfalte zu gewahren ist, gehört zu den problematischen Naturen in der Opernwelt. Schon Weber schnitt ihm das Vorspiel ab und opferte es dem Kulisseneffekte eines „brüllenden" Anfangs mit Schießen, Jauchzen und Volksrummel. Mancherlei Dinge des letzten Aktes verloren dadurch den organischen Grund, und der Eremit sank zum deus ex machina herab. Dieses so nötige Vorspiel findet man in Reclams Ausgabe des Textbuches abgedruckt. Seine beiden Musiknummern, eine Gebetsvision des Eremiten und dessen Duett mit Agathe, wurden nachmals von Oskar Möricke mit Weberschen Motiven komponiert und in Lübeck mit aufgeführt. Das eigentliche Problem steckt aber in der Wolfsschlucht. Diese Szene ist das wirkungsvolle Finale zum zweiten Akte; sie wurde nach und nach zu einem solchen Tummelplatze der Feuerwerker- und Ausstattungskünste, daß man sie separat hinstellen und so die Oper in vier, naturgemäß schlecht disponierten Akten geben mußte. Aber der finallose zweite und der neuentstandene dritte Wolfsschluchtakt ließen ihr dramaturgisches Mißverhältnis doch fühlen, und so versuchte man in Wien das Problem mit der größten Vereinfachung der Wolfsschlucht zu lösen, die dann auch wieder als regelrechtes Finale auftreten konnte. Während da aber früher zu viel gemacht war, passierte nunmehr zu wenig, dermalen alles der Phantasie des Zuschauers überlassen blieb. Da gestand selbst Hanslick, der für die Restaurierung des Originalbaues aufgetreten war, daß ihm unter sotanen Umständen die alte Feuerwerksvorstellung noch lieber gewesen wäre. Bei uns im Deutschen Opernhause, wo wir das Werk ganz neu inszeniert sahen, hat man nun zwar auch, dank der ingeniösen Einrichtung der Nebenbühnen, die Wolfsschluchtszene als Finale zum zweiten Akte gegeben, aber das Problem gleichwohl nicht befriedigend gelöst. Es wurde auch da zuviel geknallt und gefeuerwerkert, während sonst Dinge, die man gern gesehen hätte, wie z. B. den Geisterzug des wilden Heeres, nur musikalisch erschienen. Sonst war im Szenenbilde Außerordentliches und Originales geleistet. Das gilt auch von denen des ersten und letzten Aktes, die nichts mehr von der traditionellen Bühnenschablone übrig gelassen hatten. Die Interieurs aber ließen außerordentlich geschickte Verwendungen der Bühnenverkürzung sehen. Sehr fraglich war indessen auch hier der Ausfall des „kurzen" Waldes am Beginne des Schlußaktes, denn der dort entbrennende Streit um die Freikugeln, die Tatsache, daß Kaspar deren sechste „einem Füchslein auf den Pelz brennt", enthalten den eigentlichen tragischen Konflikt und machen allein verständlich, weshalb sich Max beim Probeschusse nun gerade der siebenten Unglückskugel bedient. Musikalisch litt die Aufführung an den traditionellen Hetztempi gewisser Chornummern. Wie fürchterlich müssen da z. B. die Hörner im Jagdchore des ersten Aufzuges klingen! Wenn hier Herr Kapellmeister Krasselt nicht vom alten Adam lassen kann, sollte wenigstens Herr Direktor Hartmann, der Musiker vom Kopfe bis zur Sohle, die Zügel ein klein wenig anziehen. Eine Ausnahme bildete aber der Bauerntanz, der auf vielen Bühnen einfach als Schnellwalzer und noch dazu ohne Reprisen heruntergetanzt wird. Hier bei uns war er ein fein ausgearbeiteter Ländler und eine choreutische Meisterleistung. Im übrigen war alles einer Opernbühne ersten Ranges würdig. Das Sologesangspersonal verstieß allerdings im Stile oft gegen das, was mit dem Begriffe der Appoggiatura zusammenhängt. Hier hätte der Solorepetitor einzugreifen, der doch zur Einstudierung des musikalischen Teiles der Partien da ist. An der Königl. Oper ist da aber dieselbe Sachlage, an der Leipziger war sie es meiner Zeit auch, und am Münchener Königl. Hof- und Nationaltheater traf ich auf denselben Zustand. Wozu auch mit einer Freischützpartie so viel Umstände machen! Die weiblichen Rollen hatten Lulu Kaesser (Agathe) und Mizzi Fink (Ännchen). Karl Gentner (Max) belebte seinen Gesang durch großdramatisches Wesen, Eduard Kandl (Kaspar) agierte aber mindestens beim Trinkliede zuviel. Da schlägt das Dämonische leicht ins Komische um. Bedeutend war wieder H. Wucherpfennig als Eremit, dessen ganze Szene auch sonst ein- und ausdrucksvoll agiert wurde, so von Jaques Bilk (Ottokar) und Ernst Lehmann (Kuno). Der Kilian Gustav Werners fiel ebenfalls vorteilhaft auf, wenn er auch im Refrain der ersten Strophe seines Liedes bereits in die zweite kam. Leider aber schmiegte sich das Orchester seinem Vortrage zu wenig an. Nett sangen die drei Solobrautjungfern: Alice Ritterschmidt, Mizzi Santner und Charlotte Albrecht. Aus dem Samiel war eine originale, von aller Tradition abweichende, im ersten Akte auch ganz ohne die übliche „bengalische" Beleuchtung erscheinende Figur geworden; ob mit Glück, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls hatte man hier die Freude, den Freischütz einmal nicht als Lückenbüßer zu sehen, und dann die weitere, daß an der Kasse das Schild „Ausverkauft" prangte. Zur Ehre nicht nur des Komponisten, sondern auch des deutschen Publikums! Letzteres ehrt sich aber auch durch die stets ausverkauften Häuser bei Mozarts Don Juan, dessen Inszenierung sich also rentabel erwies. Ebenso brachte es bereits Wagners Lohengrin auf eine Jubiläumsaufführung, der wohl bald auch Tannhäuser folgen dürfte. Diese fünfzig Male gewinnen umso größere Bedeutung, als das Werk ja erst nach dem „Freiwerden" des Autors, also erst 1914 in den Spielbestand des Deutschen Opernhauses aufgenommen werden konnte.

Auch in der Königl. Oper erfreuten wir uns nach längerer Pause eines älteren Werkes, das allerdings zur Literatur unserer westlichen Nachbarn gehört. Dort erschien Gounods Margarete wieder. Dieser Titel bezeichnet den Inhaltskern besser als der häufigere Faust, denn hier handelt es sich ausschließlich um eine französische Assimilierung der Gretchentragödie aus dem Goethischen Riesendrama. Die Aufführung war prächtig und erfreute sich der größten Teilnahme des Publikums. Chauvinistische Interessen kamen da nirgends in Betracht. Auch in der Kritik nicht, soweit ich letztere übersehen konnte. Das Ganze geriet unter Edmund v. Strauß' Leitung so, daß man sich den großen Schönheiten der Partitur mit vollem Behagen hingeben konnte. Solistisch stand Herr Bohnen als Mephisto im Vordergrunde. Er hatte an der Rolle nicht herumgemodelt, sondern gab den alten Satan so, wie er uns von Kindesbeinen ab im Blute liegt, und das verhalf ihm zu einer großen, ja elementaren Wirkung. Zudem erschien der Künstler auch stimmlich in einer Brillanz, die ihm schon für sich allein den Erfolg verbürgte. Sehr schön klangen auch die Stimmen Frl. Artôts (Gretchen) und Herrn Jadlowkers (Faust), sowohl einzeln wie zusammen. Nächstdem möchte ich vor allem Frl. Birkenströms als Siebels gedenken, der schauspielerisch

frisch und gewandt, gesanglich aber nicht minder gut ausfiel. Chor und Orchester klangen herrlich, die Szene und das Ballett ließen es nirgends an „königlicher" Pracht fehlen — im ganzen also auch ein Opernabend, der seinen teuren Parkettsitz wert war.

Bruno Schrader

Konzerte

Halle a. S. Den Reigen der Konzerte eröffnete diesmal der Berliner Domchor, der unter Leitung von Prof. Hugo Rüdel mit einem historischen Programm seinen guten Ruf glänzend rechtfertigte. An der Orgel wirkte Wilh. Kampff (Potsdam) mit, ein Künstler von gesundem Empfinden und lebhaftem Farbensinn. Der Lehrergesangverein (Leitung: Max Ludwig) gestaltete sein erstes Winterkonzert zu einer Hegar-Gedächtnisfeier, auf deren Programm die Chorballade, das strophisch komponierte Chorlied und das Klavierlied vertreten waren. Die Gegenüberstellung mit Schubert, der uns ja einige musterhafte Männerchöre geschenkt hat, ermöglichte ebenso lehrreiche wie interessante Vergleiche. Solistisch war an dem Konzert die mit schöner Altstimme begabte Martha Adam beteiligt. Bei den Solistenkonzerten herrschten die Liederabende vor; es beglückten uns damit: Leo Slezak, Cläre Dux, Walter Soomer, Elsa Hildebrand (deren reizendes Vortragstalent wieder schön zur Geltung kam), Anna Graeve, die namentlich das ernst-pathetische Lied zu meistern weiß. Die hiesige junge Altistin Martha Seeliger führte sich mit einem interessanten Programm (Gesänge von Schubert, Erich J. Wolff Op. 19 aus „Jost Seyfried", Paul Klanert, Konrad Ramrath) sehr vorteilhaft ein, und ein Gleiches ist von der stimmbegabten, feinempfindenden Mezzosopranistin Frieda Kittner (moderne Lieder von Berger, Mahler, Fleck, Marx) zu melden. Hier wirkte der ausgezeichnete Deklamator Albert Friedrich-Magdeburg (u. a. „Lenore" mit der melodramatischen Musik von Liszt), dort der jugendliche, hochtalentierte Geiger Hans Otto-Dessau (u. a. D dur-Konzert von Mozart) erfolgreich mit. Folgende Pianisten kehrten hier ein: Konrad Ansorge, Télémaque Lambrino, Eugen d'Albert. Der letztere ist und bleibt immer noch der genialste, zumal er jetzt auch wieder technisch ganz auf der Höhe steht. Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Vaterländischen Frauenvereins gab Universitätsmusikdirektor Rahlwes mit dem Stadttheaterorchester ein Sinfoniekonzert, dem künstlerisch und finanziell ein starker Erfolg beschieden war. Auf dem Programm standen das Brandenburgische Konzert von Bach in G und Gernsheims Sinfonie in C moll, welch letzteres Werk den Reiz der Neuheit für sich hatte. Solistisch wirkten die feinstimmige, leider nicht sonderlich gut disponierte Kammersängerin Dora Moran und der an Joachims klassische Spielweise erinnernde Geiger Prof. Willy Heß erfolgreich mit.

P. K.

Kreuz und Quer

Berlin. Im Charlottenburger Deutschen Opernhause steht die Uraufführung von Wilhelm Kienzls neuer Oper „Das Testament" bevor, im Berliner Königl. Opernhause die von Leo Blechs umgearbeitetem „Alpenkönig und Menschenfeind", der nunmehr als „Rappelkopf" in Szene gehen wird.

Chemnitz. Kirchenmusikdirektor Paul A. Reim gab ein wohlgelungenes Kirchenkonzert in St. Pauli, dessen Chorteil zunächst in dem Abendliede von Max Ludwig und der Motette „Glaube" von Carl Reinecke, dann in dem Bußliede von Adolf Kirch und zuletzt in der Totensonntagsmotette von Bruno Schrader bestand. Die Presse lobte die Ausführung einmütig und hob hervor, mit wie künstlerischem Ernste und tiefem Eindringen hier gearbeitet worden war. Als Solisten glänzten der junge Organist Gottfried Lötze, Konzertmeister Bobell und die Kirchensängerin Margarete Albrecht, welche u. a. Liszts Komposition des 23. Psalmes (nach Herders Übersetzung) vortrug.

Mannheim. Hier hatte Erwin Lendvais Oper „Elga" bei der Uraufführung starken Erfolg. Der Text hat Hauptmanns gleichnamiges Drama zur Grundlage.

München. Das Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv, das im vergangenen Sommer nach Berlin übergesiedelt war und manchem wissenschaftlich Arbeitenden sich von Nutzen erwiesen hat, ist durch Kauf in Besitz des bekannten Münchner Sammlers und Theaterhistorikers Gottfried Hagen übergegangen. Die reichhaltige Sammlung wird nach München übergeführt und unter Leitung des bisherigen Archivars, Landesrat a. D. Otto Keller, zunächst um eine weitere Million seit Kriegsbeginn gesammelter Zeitungsausschnitte vermehrt werden.

Rom. Der italienische Liederkomponist Francesco Paolo Tosti ist gestorben. Er war 70 Jahre alt geworden. Tosti stammt aus den Abruzzen, studierte in Neapel, wirkte dann als Sänger, Komponist und Gesangslehrer in Rom, später in London, wo er auch am Hofe angestellt war. Tosti schrieb eine Unzahl echt italienischer süßlicher Lieder und Romanzen, die durch leichtfaßliche, flüssige Melodien ausgezeichnet sind und viel gesungen wurden. Die meisten seiner Schöpfungen sind unter den Conti populari Abbruzesi (Abruzzen-Volkslieder) gesammelt.

Schwerin. Am Schweriner Hoftheater fand die Erstaufführung der Oper „Richardis" von H. W. v. Waltershausen mit großem Beifall statt.

Weimar. Adelheid v. Schorn, die Freundin Liszts, ist im 75. Lebensjahre in Weimar gestorben. Als junges Mädchen verkehrte sie viel bei Ottilie v. Goethe.

Wien. Der Musikschriftsteller Emerich Kastner ist im Alter von 70 Jahren in Wien gestorben. Er hat sich namentlich durch eine Reihe von Wagner-Büchern bekanntgemacht, hat auch Beethovens sämtliche Briefe in einer volkstümlichen Ausgabe herausgebracht und eine vortreffliche „Bibliotheca Beethoveniana" (siehe Heft 49) veröffentlicht. Er war Gründer und Inhaber des Richard Wagner-Archivs in Wien.

— Professor Johann Reß, einer der bekanntesten Gesanglehrer Wiens, ist im 77. Lebensjahre gestorben.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 51

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 21. Dez. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Neue Musikbücher

Besprochen von **Dr. Georg Kaiser**

I.

Das deutsche Musikleben hat sich in den letzten Jahrzehnten riesig entwickelt. Die Vielheit seiner Erscheinungen ist statistisch mehrfach mit imposanten Zahlen bezeichnet worden. Vergleichen wir rein zahlenmäßig die Musikaufführungen unserer Zeit mit den Zuständen vor fünfzig und hundert Jahren, so werden wir sagen dürfen, daß wir es herrlich weit gebracht.

Es fragt sich jedoch, ob dieser Zahlenbegriff irgendwie maßgebend sein kann für die Bewertung auch des musikalischen Gehaltes der Darbietungen. Dem Einsichtigen ist es längst klar geworden, daß das Musikleben zum größten Teile in einen Musik*betrieb* verfallen ist, den Millionen Menschen gedankenlos mitmachen und durch ihre Anteilnahme in seinem immer weiter vom hohen Ziele abführenden Geschäftswucher fördern helfen. Der Agent hat sich die unpraktische Veranlagung der Musiker und das Gefallen des Publikums am äußeren Klang und an reklamehafter Anpreisung alles käuflich Erwerbbaren zunutze gemacht und sich als Makler zwischen Künstler und Zuhörer einen selbständigen, meist recht einträglichen Beruf geschaffen. Mit wenigen Ausnahmen geht heute alles durch seine Hand. Er sorgt dafür, daß das Interesse des Publikums an gewissen Konzerten nicht erlahmt, die ihm und auch seinen Angstellten, nämlich den für diese Zwecke gedungenen Künstlern, Geld bringen, und er hat Mittel und Wege genug, auch ungezählte, völlig reizlose Konzertabende zu „arrangieren“, in denen selbst Inhaber von Freikarten oft gelangweilt ihre Zeit verbringen, die aber in ziemlich beträchtlicher Zahl, natürlich durchaus auf Wagnis und Kosten der Musiker, unternommen werden müssen, um nach außen den Anschein einer Befriedigung regen Bedürfnisses eines vielbewegten Musiklebens zu erwecken. Als der Betrieb einmal nachzulassen drohte, wurde das sogenannte *Elitekonzert* erfunden, dessen sich jetzt u. a. auch die großen Warenhäuser annehmen. Hier führen gewöhnlich drei Künstler von besonderem Ruf abwechselnd ihre „zugkräftigsten Nummern“ vor. Dieser kunstfeindliche Geschäftskniff hat seine Wirkung auf das Publikum auch nicht verfehlt, und da der Agent ein zahlungsfähiger Mann und im übrigen auch einer ist, mit dem man es nicht verderben möchte, finden sich selbst Musiker von ernster Kunstauffassung bereit, Lohndiener einer Sensation kaufenden, innerlich morschen Zuhörerschaft zu werden. Man nehme nur einmal das Sonntagsblatt einer Berliner Zeitung in die Hand, um sich aus den oft in die Hundert gehenden Konzertanzeigen ein Bild von diesem Musikbetrieb zu machen, dem wir (und das Ausland nicht minder) verfallen sind. Leider — und dies läßt für die Zukunft noch Schlimmes befürchten — ist es der Zeitstimmung gelungen, auch Teile der musikalischen Kritik sich unterwürfig zu machen; man hat vielfach die Festhaltung an den hauptsächlichsten Normen aufgegeben mit der bequemen Ausrede, daß es hirnverbrannt sei, gegen solche Zeitmächte ankämpfen zu wollen; und da man aber irgendwie die kritische Feder spüren lassen muß, sieht man in häufig kleinlicher Weise dem ausführenden Musiker auf die Finger, um durch solchen Eifer den Mangel an Willen zur Kultur zu verdecken, der sich etwa in der Prüfung der dargebotenen musikalischen Werte (Programmbedeutung usw.) aussprechen könnte.

Nun gibt es gottlob noch klarsehende und mutige Köpfe auch unter diesen beruflich in den Musikbetriebsstrudel gezogenen Kritikern, und das vor wenigen Wochen erschienene Buch des bekannten Beethoven-Biographen und Kritikers der Frankf. Ztg. *Paul Bekker* „*Das deutsche Musikleben*“ (Verlag Schuster & Löffler in Berlin, Preis 7,50 Mk. geb.) leuchtet tief in die Hintergründe unseres Konzert- und Opernbetriebs von heute hinein. Das in einem vorzüglichen Deutsch geschriebene Buch ist die Frucht der geistigen Konzentration, die dem Verfasser im Heeresdienst möglich war; abseits von jeglicher eiligen kritischen Tagesarbeit ist es ihm gelungen, die Gefahren des heutigen öffentlichen Musikmachens in deutlichster Schärfe vorzuführen, uns diese Herunterentwicklung als logische Folge der Gesellschaftsentwicklung darzustellen und schließlich in umfassender Weise in großen Umrissen wie auch in einzelnen praktischen Vorschlägen den Weg zur Vertiefung unseres Musiklebens anzudeuten. Die Bekkersche Darstellungsweise ist verankert in der Wissenschaft des Ästhetischen; der Verfasser hat seine Aufgabe so von Grund aus allseitig kulturhistorisch anzufassen gesucht, daß man seinen oft ins Abstrakte abschweifenden Ausführungen mit dem Aufgebot des ernsten Interesses folgen muß. Er hat sich offensichtlich bemüht, eine festfundierte Entwicklung seiner mutvollen Gedanken zu geben, in dem Bewußtsein vielleicht, daß man von gewissen Seiten gegen ihn anzustürmen versuchen wird.

Also eine populäre Darstellungsform darf man von ihm hier nicht erwarten.

Zunächst gibt Bekker in längeren Ausführungen ein überzeugendes Bild von der Form des musikalischen Werkes als eines gemeinsamen Erzeugnisses von Gesellschaft und Musiker. Er weist nach, daß diese Form immer, zu jeder Zeit, der Ausdruck eines bestimmten Gesellschaftswillens war; daß sie nicht der Musiker seiner Schöpfung etwa unbeeinflußt aufdrückt, daß dieser vielmehr bei der Konzeption an die Aufführungs- und Verstehensmöglichkeiten zu denken habe; daß die lebendige Form überhaupt erst beim Zusammenwirken von Gesellschaft, Musik und Kritik dem Werke gegeben wird, in der Aufführung. Wir haben in der Musikpflege die Vorherrschaft der Kirche gehabt (Bach-Zeit), die der ihre Kapellen haltenden Adelsfamilien (Mozart-und Haydn-Zeit), die der bürgerlichen Konzertgesellschaften (Mendelssohn- und Schumann-Zeit). Wir finden, daß die Gestaltungsgesetze für den Musiker nicht, wie es die Formalästhetik behauptet, auf innerorganischer Gesetzlichkeit beruhen, sondern daß sie vielmehr abhängig sind von der Wechselwirkung der Materie und dem Wahrnehmungsvermögen der Zeitgesellschaft. Die Gestaltungsprinzipien des Musikers sind soziologisch bedingt. Diese verschiedenen Gesellschaften haben nacheinander abgewirtschaftet. Klägliche Reste von ihnen sind nur noch vorhanden. Der Absolutismus der Herrscher findet beispielsweise noch einen schwachen Ausklang in den Hoftheatern, die freilich der Gesellschaftswandlung so starke Konzessionen gemacht haben, daß sie teilweise geradezu in das ihren eigentlichen Zielen entgegenströmende Fahrwasser getrieben sind; die Bürgergesellschaften (Gewandhaus in Leipzig) beharren auch nur noch in einzelnen letzten Erscheinungen auf ihrem ehemaligen Willen als herausgehobene Gruppe. Nun hat uns der Krieg vollends an einen Punkt gebracht, wo Gesellschaftsmacht und Gesellschaftsbewußtsein in Zerfall geraten sind; wir können vorläufig nicht sagen, wie es weitergehen wird. Bekker vertritt nun die Meinung, daß wir alle der gemeinsamen Grundlage unsres Tuns und Seins uns bewußt werden können, der Idee der völkischen Gesamtheit, des Staats. Und dieser Staatseinheit müsse nun, und hier entwickelt Bekker eine Menge positiver Vorschläge, als der Wurzel des gemeinsamen Seins, auch die Form unsrer Kunst und also unsres Musiklebens entsprechen und erwachsen. Wir sollen nicht mehr nur oberflächliches Vergnügen an Virtuosenleistungen, nicht mehr nur Genuß an guter Musik haben, sondern hinausstreben über diesen passiven Zustand zum t ä t i g e n E r l e b e n. Bekker hat vor allem in dem einen recht: daß das zu solcher schöpferischer Mitarbeit befähigte und berufene Publikum noch draußen vor den Türen der Oper und der Konzertsäle stehe. Es hat noch gar nicht recht begonnen, am Musikleben teilzunehmen. Es mußte für sich eigene gelegentliche Aufführungen mühselig zustandebringen oder sich von zufällig bewilligten Volkskonzerten seinen Musikhunger vorübergehend kärglich stillen. Wohin man blickt, sieht man Gesellschaftsgruppen verschiedener Art ihr Bedürfnis an Musik oder ihr Virtuosenvergnügen befriedigen; der Musikmakler hat es an der Hand, geräuschvolle, bunte Künstlerschau zum Verderb alles ästhetischen Fühlens darzubieten. Der Künstler gehört aber in seinen Werken der Welt. Wo ist jedoch die g r o ß e A l l g e m e i n h e i t, die sich an diesen Werken erfreut, erhebt, die wiederum den Künstler in seinem Schaffen zur bedeutsamen Anspannung seiner Kräfte anspornt? Wo ist vor allem auch das Konzerthaus, das dieser neuen Gesellschaftsform entspräche?

Der Staat und die Stadt sollen nach Bekkers Vorschlag in dem neuen Musikleben, das diesem Geschäftsbetriebe folgen soll, die leitenden Mächte sein. Ein andres Musiklehrergeschlecht muß herangezogen werden, für deren Tätigkeit der Staat gewisse Sicherheiten übernimmt. Die Bedeutung der Musik muß überhaupt innerhalb des Staatsorganismus uneingeschränkt anerkannt werden. Der Staat soll die Hoftheater endgültig übernehmen und deren Leiter aus fachmännischen Kräften erwählen. Ein „nicht absolutistischer, sondern konstitutioneller Führer“ [?] hätte auch dem Stadttheater vorzustehen. Eine Musikergenossenschaft hätte alle Anordnung von Konzerten im Interesse des jeweiligen konzertgebenden Künstlers zu treffen, das Machthabersystem müsse beseitigt werden. Der Agent werde sein Geschäft einstellen, wenn ihn das gehobene Standesbewußtsein der Musiker und jene an seine Stelle tretende Genossenschaft überflüssig gemacht habe. Genossenschaftstheater und genossenschaftliche Konzerte, die Genossenschaft auch als Verleger, der Berufskritiker mit dem Willen zur Kultur — sollen das nur Phantastereien bleiben?

Es wird lange dauern, bis sich Bekkers Hoffnungen erfüllen werden. Vieles wird wohl auch ganz anders kommen, als es sich Bekker gedacht hat. Er ist in mancherlei Hinsicht weit stärker von seiner Sehnsucht nach Besserung geleitet in diesen aufbauenden Teilen seines Buchs als von der nüchternen Betrachtung der Tatsachen. Dennoch wäre es töricht, hier gerade von vornherein dem Drange des Idealisten ein kaltes: Langsam! zuzurufen. Und hervorragende positive Werte des Buchs zeigen sich auch überall da, wo Bekker schonungslos, mit grimmiger, scharfer Klarheit die Unwahrheit des jetzigen Treibens entschleiert. Indem er verneint, verwirft, verdammt, schafft er im Leser ein richtiges, deutliches, beschämendes Bild von den Zuständen, ruft er das Verlangen wach, an der Aufwärtsentwicklung mitzuwirken. Kaum irgendwo sind über die zahlreichen verderblichen Faktoren unsres Musiklebens in ihrer unsatirischen, objektiv abwägenden Art so vernichtend bloßstellende Worte geschrieben worden wie in dem Bekkerschen Buch, in dem keine einzige noch so kleine Seite dieser wichtigen, das ganze Volk angehenden Angelegenheit unberücksichtigt gelassen ist. Über gar manche Einzelheit könnte man wohl mit dem Verfasser sich kritisch auseinandersetzen; allein es dünkt mir im Rahmen dieser räumlich beschränkten Besprechung kleinlich, anderes hervorzuheben als den bedeutsamen ethischen Wert, den Bekkers Aufruf unsres Willens zur musikalischen Kultur darstellt.

* * *

Für Weingartners musikalisches Schaffen tritt begeistert Dr. F e l i x G ü n t h e r ein in einer kleinen Schrift: F e l i x v. W e i n g a r t n e r, eine Studie zur Psychologie der modernen Musik (Carl Hermann Jatho Verlag, Berlin). Mit ausdauerndem Eifer kommt er immer wieder darauf zu sprechen, daß es nicht die Pflicht sei einer Monographie, bedingungslos zu preisen, daß es aber seine Aufgabe darstelle, Freunde für die Gedankenwelt zu werben, die ihm Weingartners Musik erschlossen habe. Er spricht von dem Vorwurf der subjektiven Auffassung und seitenlang verbreitet er sich über den nach seiner Meinung unsinnigen Schlagwortbegriff der Kapellmeistermusik. Alles

das macht, so abschweifend und teilweise auch unrichtig es ist, seiner Bemühung, uns vom Schaffen Weingartners Eindringendes zu sagen, alle Ehre. Günther gibt einen Lebensabriß des Künstlers und beschäftigt sich vor allem mit den früheren, von der Kritik oft schlecht behandelten Werken seines Helden. Er kämpft aber nur mit Worten für sie, und das Fehlen jeglicher Notenbeispiele ist in einem solchen Falle doch gar nicht zu verstehen. Und wenn man Beispiele irgendwelcher Art herbeizieht, so sollen sie möglichst treffend sein. Von Rückerts Makamen denke ich nicht gering. Wenn Günther mit deren Reimen die Verse aus Weingartners Malawika vergleicht:

Kommt näher denn, ihr Herrn der Schwebung,
Der Drehung und der Schwungbewegung.
Wie sonst ihr eure Beine schwenkt,
Das Ohr auf meine Fragen lenkt —

so fühle ich mich außerstande, nähere Beziehungen zwischen beiden aufzufinden. Ich fühle mich ferner wie auf die Eselswiese geführt, wenn ich innerhalb fünf Druckzeilen den Selbstwiderspruch des Verfassers über mich ergehen lassen muß: „... Die Preßkritik, die ein Segen sein kann in der Hand überlegener Männer, ein Fluch werden muß, wenn den Kritiker subjektiver Haß statt subjektives Können in seinem Urteile leitet. Man vergesse nie: gute Kritiken verwehen, schlechte Kritiken sind Fußangeln ...“ Wenn gute Kritiken (ob sie nun preisend oder vernichtend, wenn sie nur gerecht sind) verwehen, wie soll die Kritik dann in der Hand überlegener Männer ein Segen sein können? „Jedes Wort in Weingartners ästhetischen Schriften ist künstlerischer Weisheit voll.“ Gewiß, es findet sich m a n c h e s, sogar vieles Bedeutsame darin. Die Wärme der Begeisterung Günthers ist jedenfalls das Beste an dem Büchlein, das sein Teil zur Förderung des Ansehens von Weingartners Schaffen beitragen möge.

* * *

Eingehender wird die künstlerische Wesensart F e r r u c c i o B u s o n i s zergliedert und zusammengefaßt in einer von H u g o L e i c h t e n t r i t t im Rahmen der Kleinen Musikerbiographien bei Breitkopf & Härtel (Preis 1 Mk. geb.) erschienenen Monographie. Das sehr gewandt und bei allem Aufwand fachmännischen Wissens leicht verständlich geschriebene Buch kann als nachträgliche Gabe zum 50. Geburtstage Busonis dem Künstler auf den Festtagstisch in die Schweiz geschickt werden, wohin sich der in Berlin fast populäre Tondichter verständigerweise vor der Internierungsunbequemlichkeit zurückgezogen hat. Namentlich werden alle diejenigen Musikfreunde, die nicht in der Reichshauptstadt als dem Mittelpunkt des Busonischen Wirkens leben, aus dem Buche ein Bild von dieser nicht ganz unproblematischen, energievollen und phantasiereichen Persönlichkeit sich gestalten können. In den Kapiteln über den Pianisten und den Komponisten stecken auch viele anregende allgemeine Bemerkungen. Man braucht auch des Verfassers Urteile längst nicht alle zu unterschreiben, um dennoch seine Ausführungen mit Interesse zu verfolgen. Ein genaues Werk- und Schriftenverzeichnis ist angefügt.

Gleichzeitig hat der Insel-Verlag in Leipzig seine hübsche billige Ausgabe von B u s o n i s „E n t w u r f e i n e r n e u e n Ä s t h e t i k d e r T o n k u n s t“ in neuer, erweiterter Auflage erscheinen lassen. Sie ist ein reizvolles Dokument von Busonis scharfem Kunstverstand. Allerdings sehe ich in ihr noch keinen Entwurf selbst, sondern etwa lockere Bausteine zu einem Entwurf; nichts Geordnetes, alles mehr oder weniger aphoristisch, skizzenhaft. Zur Charakteristik Busonis liefert das Heftchen einen notwendigen Beitrag.

* * *

Endlich hat auch der Komponist der „Widerspenstigen Zähmung“, H e r m a n n G o e t z, seinen Biographen erhalten. E d u a r d K r e u z h a g e hat über ihn ein stattliches Buch vor kurzem veröffentlicht (Hermann Goetz, sein Leben und seine Werke. Breitkopf & Härtel, Preis 8,50 Mk.), das die liebenswerten Eigenschaften Goetzschen Wesens und Goetzscher Musik ins rechte Licht stellt und sich dabei von jenem blinden Überschwang der Anpreisung fernhält, der in den meisten Fällen dem Objekt mehr schadet als nützt. Man weiß gemeinhin von Goetz nur, daß er eben die ziemlich erfolgreich gebliebene, musikalisch aparte Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ nach Shakespeares Lustspiel geschaffen hat, und einige wenige kennen vielleicht noch seine gemütvolle F dur-Sinfonie, die leider selten genug zu hören ist. An das tief ergreifende Lebensschicksal des Künstlers, der mit 36 Jahren das Opfer der Schwindsucht wurde, denkt niemand, wenn er die zarten Farben, die romantischen Weisen des Goetzschen Orchesters wahrnimmt. Im ganzen hat sich das Leben des Musikers äußerlich ohne einschneidende Härten abgewickelt. Bülow, Raff und Brahms sind bald seine Förderer geworden. In Geldnöten ist Goetz, dessen Vater begütert und ein sehr einsichtsvoller Mann war, nie gewesen. Auf der Sonnenhöhe des Lebens erlag er der tückischen Krankheit. Diese hat freilich sehr frühe ihre verderblichen Keime gezeigt, und Goetz hat, mit dem Todesstachel in der Brust, ein wahres Heldenleben geführt. Seiner Gesundheit wegen ging der Norddeutsche als Organist in die Schweiz, um bessere Luft atmen zu können. Immer und immer muß er von nun ab seines Schicksals inne werden. Im Taumel des Glücks packt es ihn, im Augenblick schönster Hoffnungen zerreißt ein drohender Blitz ihm den blauen Himmel der Seligkeit im Schaffen. Die bittersten seelischen Kämpfe gingen seiner Verheiratung mit Laura Wirth, einem der schönsten und gesündesten Mädchen von Winterthur, voraus. Nachdem die beiden Liebenden längst einig waren, brechen die erschütterndsten Bedenken gegen die Heirat bei Goetz aus. Er entsagt seiner innigsten Hoffnung und bittet die Braut, den Gedanken an die Trennung mutig aufzunehmen. „Holla, Gesell,“ so ruft er dem Tod zu, „gefürchtet habe ich dich niemals, aber mein liebes Täubchen bekommst du nicht; lieber den gefährlichen Weg, den ich noch hinaufklimmen muß, allein zurückgelegt. Und kann ich denn nicht, o mein Gott, wär' es nicht möglich? Kann ich nicht die gefährliche Partie, wo die Steine unter meinen Füßen losbröckeln, doch noch glücklich bestehen, und ist es nicht immer noch möglich, daß eine lachende Flur mich für alles noch entschädigen kann?“ Die Flammen der Liebe schlugen aber über den beiden trotz allem zusammen, und im Glück einer selten harmonischen Ehe fand Goetz wohl manchen Trost in seinem herben Geschick.

Dem Verdienst des Buchs, uns den vornehmen Menschen im Künstler zu enthüllen, reiht sich das andere an, die Stellung Goetz' als Musiker, speziell als Opernkomponisten der Wagnerschen Zeit mit ausführlicher Begründung zu

fixieren. Die Darstellung zieht auch die zahlreichen, jetzt in der Züricher Stadtbibliothek befindlichen ungedruckten Werke mit heran. Das Hauptinteresse erweckt dabei natürlich die eingehende Betrachtung der Widerspenstigen, die Goetz' Namen noch lange mit Ruhm krönen wird. Wir erfahren da über alle Phasen der Entstehung des Werkes Einzelheiten, namentlich aber wird die gemeinsame Bemühung Goetz' und des Tondichters Viktor Widmann, den Shakespeareschen Stoff so zu verfeinern, daß er die rechte Komponierbarkeit erhält, ausführlich gewürdigt. Es ist keine Frage, daß wir heutzutage dem poltrigen Stück Shakespeares nicht viel Geschmack mehr abgewinnen können. Goetz empfand damals schon, daß die Helden, um musikalisch nutzbar gemacht zu werden, etwas idealer (wie er sich ausdrückt) gestaltet werden müßten als im Vorbilde. Er versuchte, der Katharina „etwas Brunhildenartiges (oder -unartiges)" zu geben, sich keinem Manne fügen zu wollen. Ebenso sollte auch sein Petrucchio „nicht gar so sehr als fluchender Landsknecht erscheinen; das wilde Martialische, insofern es sich mit nobler Gesinnung verträgt, will ich ihm nicht nehmen, doch muß man dem eigenen verfeinerten Jahrhundert Rechnung tragen". Er spricht auch von der absoluten Roheit Shakespearescher Kraft, wie sie sich hier äußere, und durch seine und Widmanns kleine Änderungen in der Charakteristik wurde seine Oper gewiß um Züge bereichert, die bei der Mitwirkung der Musik als positiver Gewinn sehr ins Gewicht fallen mußten. Die zweite, erst nach Goetz' Tode von Ernst Frank vollendete Oper Francesca, die das tragische Geschick des Danteschen Liebespaars behandelt, aber einen un-Danteschen versöhnenden Ausklang hat, leidet an dem vom Tondichter selbst verfertigten undramatischen Textbuch. Kreuzhage berichtet auch von den mehrfachen Erfolgen der E moll-Sinfonie, die seit Jahrzehnten vollständig verschwunden ist. Ein Zufall könnte immerhin dieses Werk irgendwie wieder zum Vorschein bringen, seine Kenntnis würde jedenfalls unserm Musikleben zugute kommen. In dem Schlußkapitel zieht der Verfasser eingehende Parallelen zwischen der Gestaltung der einzelnen dramatischen Musikformen Goetz' und derjenigen Spohrs und Marschners, und er weist nach, wie absichtlich dabei Goetz dem Verfahren Wagners, des Wagners der mittleren und späteren Periode, entgegenwirkte. Ungefähr 100 Seiten Notenbeispiele bilden den Anhang zu diesem willkommenen Beitrag zur Geschichte der deutschen komischen Oper.

(Schluß folgt.)



Leopold v. Meyer

Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages 20. Dezember 1916

Von **Theodor Bolte**

Seit Menschengedenken ist die Kurstadt Baden gleich Weimar Sammelpunkt der Geistes- und Musikgrößen, wie Beethoven, Grillparzer u. a. berühmter Besucher und Kurgäste, die hier kürzere oder längere Zeit Aufenthalt nehmen, und nicht allein um hier zu ruhen, sondern um neue Werke zu schaffen.

Unter den Kunstgrößen, die aus Baden hervorgegangen sind, gehört auch der seinerzeit gefeierte, nun aber in Vergessenheit geratene Tonkünstler Leopold v. Meyer.

Als des Kurarztes Dr. Johann Nepomuk Edl. v. Meyer Sohn wurde Leopold am 20. Dezember 1816 in Baden geboren. Obwohl zum Staatsdienst bestimmt, wurde er, da er entschiedenes Talent und Neigung zur Musik bekundete, zur pianistischen Unterweisung Czerny und Joseph Fischhof in Wien übergeben. Bald darauf wurde er zum Musiker bestimmt, nachdem sein Vater an der Cholera gestorben war. Noch während der Studienzeit, unter bewährter Schulung beider Meister, vermochte sich Leopold bereits als Wunderkind in seiner Vaterstadt Baden hören zu lassen. Bald zum virtuosen Pianisten ausgebildet, spielte er auch in den Wiener Konzertsälen mit überraschendem Erfolg. Nach seiner Mitwirkung in einem Hofkonzerte vor dem österreichischen Kaiserpaar Ferdinand und Maria Anna wurden dem jugendlichen Pianisten die Wege seiner weiteren Künstlerlaufbahn geebnet.

Durch seinen älteren Bruder Johann Nepomuk [1]) (Staatsbeamter und Hofarzt in Bukarest) veranlaßt trat L. v. Meyer seine weiteren Konzertreisen, mit der Walachei beginnend, an. In Konstantinopel, wo Meyer Gast des englischen Gesandten war, fand ein ebensolches Konzert vor dem Sultan Abdul Medschid statt. Während seiner Reisen (1835 bis 1843) durch Rußland ist noch ein Wohltätigkeitskonzert für die Armen von Odessa zu erwähnen. Weitere Künstlerfahrten führten durch Deutschland, Belgien, Frankreich, wo sich dem beliebten Pianisten die Pariser Salons öffneten. Berlioz, welcher Meyers Marokkanermarsch hörte, instrumentierte denselben für großes Orchester. In London wirkte der mittlerweile zum Kgl. Hofpianisten Ernannte im Konzert der Philharmoniker mit. Auch in den amerikanischen Unionstaaten gelang es dem Weltgereisten, die sonst kühlen Gemüter durch der Töne Macht zu erregen. Selbst die amerikanische Fachkritik lautete sehr günstig. Hier entstanden seine Tonbilder „Am Niagarastrand" sowie „Eine Nacht am Hudson". Nach Österreich mit Ehren und Erfolgen zurückgekehrt, nahm der nunmehrige „Kammerpianist" während des Sommers mit Vorliebe in seinem heimatlichen Baden Ferienaufenthalt. Unter den verschiedenen Zuwendungen, mit denen der dankbare Künstler seine Vaterstadt bedachte, ist seiner wiederholten pianistischen Mitwirkung im Stadttheater zugunsten der Kinderbewahranstalt und anderer Wohlfahrtseinrichtungen zu gedenken.

In seinen etwa 200 brillanten Salon- und Konzertstücken, die sich der Komponist auf den Leib geschrieben, lag wohl das Geheimnis seines Erfolges. Etwa bessere, selbst romantische Musik sucht man in Meyers Repertoire vergeblich. Nichtsdestoweniger erfreuten sich die Stücke großer Beliebtheit (sie erschienen zumeist 1861 bei Haslinger). Der Tonsetzer liebte es, Konzessionen zu machen; Oberflächlichkeit mit etwas Scharlatanerie ist ihm nicht abzusprechen. Ähnliches Klavierspiel ist auch den im selben Jahre geborenen Pianisten J. L. A. Pacher, Lysberg, Döhler und anderen dieser Richtung angehörenden Salonkomponisten eigen, die auf Tiefgang keinen Anspruch machen. Wie Meyers Äußere waren auch seine Kompositionen liebenswürdig. Jedoch sein glattes, ausge-

[1]) Dr. Joh. Nep. v. Meyer wurde oft mit seinem Vater verwechselt. Sein Bildnis wie das seines Bruders zeichnete Kriehuber.

feiltes Klavierspiel machte der Wiener Schule nur Ehre; er war seinem Kollegen Thalberg nicht unähnlich.

Die letzten drei Jahre seines Lebens (abgerechnet den sommerlichen Besuch in Baden) verbrachte Meyer in Dresden, wo er am 5. März 1888 starb.

Unter seinen Klavierwerken, über 200 an der Zahl, die mit und ohne Opuszahl bei Schott, Spina, Siegel, Breitkopf & Härtel und anderen Verlegern erschienen, waren am beliebtesten: Op. 31: Le Carneval de Venise, welches Thema kein Tondichter unverändert ließ; Op. 45: Air bohémien; einige Nokturnen im Döhler-Stil, einige Walzerhefte (Op. 4), vielleicht das beste von ihm, andere Tonstücke und zahlreiche Transkriptionen. Zehn der beliebtesten Kompositionen wurden in die Edition Schuberth aufgenommen. Die bekannteste Komposition Meyers ist die „Marche d'Isle". Jedoch die zündende Wirkung vermochte nur der Komponist seinen Zuhörern gegenüber zu erzielen, so daß es nicht wundernimmt, wenn die früher glänzenden Stücke unter anderen Händen etwas verblaßten.

Robert Schumann schreibt über Meyers Op. 4 „Sechs Walzer" in seinen Gesammelten Schriften Bd. 1 unter Tanzliteratur in seiner unvergleichlichen poetischen Beurteilungskunst, Meyer unter Thalberg, Clara Wieck und Schuberts Walzer stellend: „Nach einer Pause stürzt sich Florestan in den Meyerschen Salon voll glänzender Gräfinnen und Gesandtinnen. Wie einem das wohlthut, Reichtum und Schönheit im höchsten Stand und Schmuck und oben droben die Musik; alle sprechen und niemand hört vom andern; denn die Töne überschlagen in Wellen! ‚Dabei (preßte Florestan heraus) verlangt einem ordentlich nach einem Instrument mit einer Oktave mehr links und rechts, damit man nur recht ausholen könne und schwelgen.' Man hat keine Vorstellung, wie Florestan so etwas spielt und wie er fortstürmt und fortreißt. Auch waren die Davidsbündler ganz erhitzt und riefen in der Aufregung (eine musikalische ist unersättlich) nach ‚mehr und mehr', bis Serpentin zwischen den Walzern von Schubert und dem Bolero von Chopin zu wählen vorschlug."



Kienzls „Testament"

Uraufführung in der Wiener Volksoper

Von **Prof. Dr. Th. Helm**

Wie bereits mitgeteilt, konnte Wilhelm Kienzl am 6. Dez. seinen 60. Geburtstag in der Wiener Volksoper mit der Uraufführung einer sogenannten „Musikalischen Kömödie" „Das Testament" feiern. „Eine Lustspieloper in zwei Aufzügen, dem großen Sohne der Steiermark Peter Rosegger in Liebe und Verehrung zugeeignet." In dem von ihm selbst verfaßten humorvollen Texte scheint Kienzl eine ähnliche Idee verfolgt zu haben wie sein steirischer Landsmann Jos. Förster in seinem 1902 in der Hofoper gegebenen Einakter „Der dot mon" (nach Hans Sachs). Beide Stücke spielen im Dialekt, das Kienzlsche, dessen Schauplatz in einem Dorfe nahe Aussee, natürlich im steirischen, das Förstersche im altnürnberger. Und in beiden Stücken — das ist das Wesentliche — stellt einer seine vermeintlich testamentarisch eingesetzten Erben durch einen fingierten Tod (bei Kienzl durch Selbstmord) auf die Probe, wie sie es mit ihm wirklich meinen. Bei Förster ist's die eigene Frau (die aber sofort das Spiel durchschaut), bei Kienzl so ziemlich die ganze Dorfgemeinde, welch letztere, da das öffentlich verlesene Testament unerwarteterweise nur den Staat bedenkt, an dem Verstorbenen kein gutes Haar läßt. Da springt der Totgeglaubte (der beim Leichenbegängnis heimlich gehorcht) plötzlich aus seinem Versteck hervor, jagt die falschen Freunde zum Teufel und kommt zur Erkenntnis, daß er in seinem ersten wahren Testament — durch Enterbung seiner armen Nichte Vroni — ein schweres Unrecht begangen. Dies sühnt er — der Bürgermeister Holzer vom fabelhaften Dorfe Fopphausen nämlich — nun dadurch, daß er der Vroni nun sofort seinen reichen Bauernhof einräumt, wodurch sie auch ihren geliebten Florian heiraten kann, während er sich selbst für seine alten Tage nur das übliche „Austagstübel" vorbehält. Zu erwähnen wären noch die beiden sehr charakteristisch gezeichneten losen Gesellen — der Bader und Leichenbeschauer Umschlag und der Gaderer —, welche den Bauer überhaupt dazu anregten, seine unwürdigen Erben auf die Probe zu stellen, sich für den Fall der Erforschung der Wahrheit ein gehöriges Honorar ausbedingend, das ihnen natürlich nicht entgeht.

Kienzls temperamentvoll-melodische Musik — wie schon im „Evangelimann" eine Art Kompromiß zwischen ganz populärem und Wagner-Stil — bezeugt von neuem den angeborenen Bühnensinn des Komponisten und wirkt am meisten in den ländlichen Tänzen und Liedern, für welche zum Teil Dialektgedichte von Rosegger benützt werden, und zwar durchweg recht glücklich. In die vielen gelungenen Einzelheiten näher einzugehen, dürfte an dieser Stelle wohl nicht nötig sein.

Mit der sehr sorgfältig vorbereiteten, von Direktor R. Simons in der rechten alpinen Weise inszenierten, von Kapellmeister Grümmer frisch und energisch dirigierten Vorstellung konnte das 60 jährige liebenswürdige Geburtstagskind gewiß zufrieden sein. Und nicht minder mit den stürmischen Ehrungen, die Kienzl an diesem Abend empfing, seinen „Kuhreigen"-Erfolg von 1911 (der aber künstlerisch wohl noch höher zu bewerten) vielleicht noch übertreffend. Auch alle Solisten waren mit Leib und Seele bei der Sache, wobei die Herren Bandler und Ludwig in den dankbaren Rollen der obengenannten losen Gesellen am meisten wirkten. Ja Herr Bandler schoß mit der köstlich humorvoll durchgeführten Figur des Gaderer geradezu den Vogel ab. Herr Manowards als Bürgermeister, Frl. Wöhler als Vroni, Frl. Salinger und Herr Markowsky in kleineren Rollen trugen ihrerseits zum Gelingen des Abends bei. Und so wie bei der Uraufführung am 6. Dezember war es auch bei deren erster Wiederholung am 10. Dezember, unter deren Eindruck erst dieser Bericht geschrieben ist.

Aus dem Leipziger Musikleben

Mitte Dezember

Im zweiten Konzert im Hause Schmidt-Ziegler wirkten neben der liebenswürdigen Wirtin, die sich wieder als vortreffliche Pianistin bewährte, Konzertmeister Heinrich Schachtebeck, sodann an Stelle der behinderten Agnes Leydhecker die hiesige Konzertsängerin Marg. Schmutzler und die hierorts bestens akkreditierte Berliner Pianistin Martha Schaarschmidt mit. Schachtebeck und Tilla Schmidt-Ziegler spielten sehr schön klar und sinnig Beethovens Violinsonate in C moll, M. Schmutzler sang Lieder verständnisvoll und hingebend, M. Schaarschmidt widmete ihr reifes Können einigen anspruchslosen Kleinigkeiten von Adolf Hiebeck und Chopins F moll-Ballade.

Valeska Nigrini und Alfred Kase gaben gemeinsam im Kaufhaussaale einen anregenden, für beide Teile höchst erfolgreichen Abend. Sie sangen Lieder und Duette von Robert Franz, dem mit Unrecht Vernachlässigten, und Brahms. Valeska Nigrini wird vielleicht vielen auf der Szene lieber sein; immerhin bringt sie auch als Liedersängerin ein reiches Innenleben mit, singt ungemein anheimelnd und weiß ihre schönen stimm-

lichen Mittel geschickt zu verwerten. Und Alfred Kase mit dem Wohlklang und der Fülle seiner Stimme — wie hatte er sich in seine Lieder vertieft! Er hatte sie nicht bloß im gebräuchlichen Sinne studiert, sondern im Detail durchforscht; so gab er sie gleichsam als etwas Selbsterlebtes wieder. Er ist in der Tat ein wirklicher Künstler. Die Zwiegesänge von Brahms im letzten Teile des Programms waren in solcher Darbietung ein Labsal für Ohr und Herz. Als Begleiter bewährte sich Amadeus Nestler.

Die sogenannten Liederabende zur Laute, die ja recht eigentlich ein Hausinstrument ist, sind sehr in Mode gekommen. Else Gregory besitzt einen sehr sympathischen, in der Höhe allerdings etwas unfreien Sopran; sie besitzt auch ein ansehnliches Geschick, vorzutragen. Mit Liebenswürdigkeit und Anmut bot sie ihre Liedlein dar. Wenn es ihr gelänge, auch im Lautenspiel es so weit zu bringen, daß die Begleitung als ein durchaus sicheres Fundament ihren Gesang stützte, so würde dies ihren Vorträgen nur zum Vorteil gelangen. Die Hörer zeigten sich über das Gebotene sehr erfreut.

Else Siegel, unsere einheimische sehr beliebte Sopranistin, gab im Feurichsaale einen Abend, an dem sie mutig für eine Anzahl von Neuheiten eintrat. Das allein schon verdient Lob. Noch mehr, wie sie die zum Teil nicht leichten Lieder studiert hatte und wiedergab. Ihre prachtvoll leuchtende, für alle Schattierungen des Ausdrucks empfängliche Stimme, deren treffliche Schulung in allen Lagen zutage tritt, ihr feiner, allem Gezierten und Unnatürlichen abholder Geschmack im Vortrag verhalfen den Neuheiten zu eindrucksvoller Wirkung. Meyer-Olbersleben bietet in seinen Liedern, wie in seinen Werken überhaupt, freundliche, wechselvolle Bilder reiner Musik, einer Musik, die — gegen jede philosophische Bedeutung protestierend — sich selbst in anspruchslosem Behagen zuzuhören scheint. Der andere Süddeutsche, Albert Stühler, der anwesend war und seine Lieder selbst begleitete, hat für die Kinder seiner Muse im hiesigen Verlage von Fritz Schuberth jun. eine gastliche Aufnahme gefunden. Diese Kinder sind recht gut geraten und zeigen das frische Talent ihres Vaters. Stühler schöpft zumeist aus dem Vollen, geht aber auch bisweilen harmonisch und melodisch etwas zu sehr in die Vollen und wirkt doch unsers Erachtens dort am meisten, wo der Text ihn zu natürlicher Schlichtheit und Anmut zwingt, wie z. B. in dem allerliebsten Liedchen „Ich hab ein kleines Lied erdacht", das bald die Runde machen wird. Auch das „Abendlied" und „Tod in Ähren" dürften seinem Namen Verbreitung sichern. Jedenfalls sind es für den Sänger oder die Sängerin sehr dankbare Lieder, die er geschrieben hat. —

Die Radiusfeier im Konservatorium wurde eröffnet mit dem Vortrage der Amoll-Sinfonie Nr. 1 des jüngst verstorbenen Josef Liebeskind. Wer den liebenswerten Menschen gekannt hat, findet ihn in diesem Werke wieder. Jeder Teil seiner Sinfonie verrät den feingebildeten, begabten Musiker in dem Melodienreichtum, in der feinen Empfindung für Ebenmaß in Form und Stimmung, in der geschickten und klugen Anwendung der Instrumentalmittel. Die Aufnahme des vom Schülerorchester vortrefflich gespielten Werkes war herzlich. Gewiß ein nicht geringer Erfolg, wenn man erwägt, wieviel begehrlicher und verwöhnter das musikalische Publikum seit 30 Jahren geworden ist. Von den weiteren Gaben des Abends verdienten die sauberen und geschmackreichen Klaviervorträge des jungen Mitja Nikisch besondere Beachtung; er ist ohne Zweifel ein begabter Pianist, der seinen Weg gehen wird. Einige Lieder von Brahms und Weingartner sang Gertrud Bauer aus Markneukirchen mit hübscher, anmutender Stimme und viel innerer Anteilnahme. Den Beschluß der Feier machte Schumanns köstliches Klavierquintett in Es, an dessen trefflicher Ausführung sich die Damen E. Knauth und M. Schaarschmidt aus Leipzig, M. Hasse aus Breslau sowie die Herren F. Mititzer aus Gera und K. Kayser aus Bromberg beteiligten. —

Ein Wohltätigkeitskonzert in der freundlichen Andreaskirche nahm unter der Leitung des nimmermüden Kantors Otto Lange einen schönen Verlauf. Der sehr gut und verständig geschulte Kirchenchor, der sich oft und gern in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt, sang Advents- und Weihnachtslieder mit gewohntem Geschmack, wohltuender Frische und Reinheit. Solistisch beteiligten sich am Konzert die hiesigen Künstlerinnen Elisabeth und Agathe v. Philipp, die ihren wertvollen Instrumenten aus den geheimnisvollen Werkstätten von Guarneri und Stradivarius in einem Concerto grosso von Corelli und in Manfredinis Weihnachtssinfonie wundervoll edle Töne entlockten und im Vortrag vornehmen Geschmack und Stilreinheit bekundeten, exakt begleitet von einem kleinen Streichorchester und der vom Universitätsorganisten Ernst Müller gespielten Orgel. Editha Fleischer, eine trefflich geschulte Sängerin mit ansehnlichen, besonders in der höheren Region ergiebigen stimmlichen Mitteln, trug feinsinnig eine Händelsche Arie und mehrere Weihnachtslieder vor, und Dr. Wolfgang Rosenthal entzückte die zahlreichen Hörer mit einem W. Franckschen Adventslied und einer der schönsten Arien aus Bachs Weihnachtsoratorium. —

Télémaque Lambrino gab einen Klavierabend mit dem gewohnten Erfolge. Außer Liszts Hmoll-Sonate spielte der Künstler Stücke von Mendelssohn, Schumann und Beethoven (Appassionata). Es ist eine Freude, zu beobachten, wie sich Lambrino mehr und mehr zum wahren Tonkünstler entwickelt gegenüber dem Virtuosen, der überall bloß seine Subjektivität und die Geltung seiner Bravour im Auge behält. So äußert sich der Eindruck, den dieser beliebte Pianist, über dessen hervorragendes technisches Können nichts Neues zu sagen ist, hervorbringt, mehr denn früher als jene reine Befriedigung, deren wir uns bei der harmonischen und maßvollen Darstellung eines idealen Vorwurfs bewußt werden. Er wurde durch Beifall reich geehrt. E. M.

Das Gewandhausorchester und sein Führer Arthur Nikisch sind von der glänzend verlaufenen Schweizer Konzertreise zurückgekehrt und wurden zu Beginn des siebenten Gewandhauskonzertes stürmisch begrüßt. Solch eine Reise mag ja in jetzigen Zeiten vornehmlich politisch und ethisch bewertet werden: auf die Heimat wirkt sie jedoch, da sie (wie vorauszusehen) so außerordentlich erfolgreich war, auch in der künstlerischen Einschätzung ganz bedeutend. Denjenigen guten Leipzigern, die es noch nicht ganz sicher wußten, ist einmal auf ungewöhnliche Art vor Augen geführt worden, welch kostbaren Schatz sie im Gewandhause besitzen. Auch an diesem Abend waren die Leistungen des Orchesters herrlich wie immer, die Ausführenden gewissermaßen erfrischt durch neutralen Luftgenuß und sonstige Annehmlichkeiten, die außerhalb der Markenbeschränkung liegen. Die abschließende D moll-Sinfonie von Robert Schumann war von zündender Wirkung. Auch die Wiedergabe der zweiten Serenade für Streichorchester von Robert Volkmann mußte in ihrer prächtigen Heraushebung gemütlicher Harmlosigkeiten sehr gefallen. Die Solistin Frau Kammersängerin Hoffmann-Onegin sang Orchesterlieder von Liszt und Onegin sowie Klavierlieder von Arnold Mendelssohn. Die Wahl war zum Teil musikalisch wertvoll, aber durchweg nicht eigentlich dankbar. Wenn Frau Hoffmann trotzdem großen Erfolg hatte, so war das vor allem ihrer großen, gesunden und schönen Stimme, die sie vortrefflich behandelt, und ihrer feinen musikalischen Durcharbeitung zu danken.

Das achte Gewandhauskonzert war wieder ein ideal verlaufener Brahms-Abend: die Haydn-Variationen, das Violinkonzert mit dem ausgezeichneten Solisten Adolf Busch, der trotz seiner Jugend schon zu den Besten seines Faches gehört, und die D dur-Sinfonie.

Der Bachverein unter Prof. Karl Straube bot an einem Abend in der Thomaskirche vier ganze Kantaten von J. S. Bach. Sie waren der Zeit entsprechend und wurden sehr gut ausgeführt, besonders vom Chore. Aber drei wären hinreichend gewesen. Bemerkenswert war die tüchtige Mitwirkung der Geraer Hofkapelle. ♯

Musikbriefe

Aus Hannover

Von L. Wuthmann — Ende November

Außer den vielen, für die schweren Kriegszeiten sogar auffallend vielen kleineren Konzerten hiesiger und auswärtiger Künstler, die sich seit Beginn der neuen Konzertzeit hier hören ließen, aber für das hiesige Musikleben nur lokales Interesse hatten, fanden bis jetzt folgende Veranstaltungen größeren Stiles statt. Da war zuerst das „Erste Stadthallenkonzert"; mitwirkend das auf 80 Musiker verstärkte Blüthner-Orchester aus Berlin, das unter Leitung Professor Frischens die C moll-Sinfonie von Beethoven und Bruchstücke aus „Tristan" mit bekannter Schlagfertigkeit und Abgeklärtheit vortrug. Von den Solisten hatte der Baritonist Bronsgeest, abgesehen von einigen Übertreibungen, mehr künstlerischen Erfolg als die mitwirkende, nicht mehr ganz stimmfrische Sopranistin Löffler-Burckhardt. Zum ersten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle erklangen unter Hofkapellmeister Gilles Führung Strauß' „Heldenleben", Wagners „Faust-Ouvertüre" und Schumanns „Ouvertüre, Scherzo und Finale" tonschön und klar gegliedert. Eva v. d. Osten-Plaschke (Dresden) wies in einigen Liedern, u. a. den wenig genießbaren „Chinesischen Gesängen" von Braunfels einen merklichen Rückgang ihrer sonst so prächtigen Stimmittel auf. — Anfang November fand in der Stadthalle das erste der in Aussicht genommenen volkstümlichen Sinfoniekonzerte statt, deren orchestrale Ausführung der Geraer Hofkapelle übertragen ist. Das in Rede stehende Orchester in Stärke von reichlich 50 Musikern hat sich bei dieser Gelegenheit sehr günstig in unserer Stadt eingeführt: es erfüllte alle an Geschlossenheit und Ausgeglichenheit des Orchesterklanges sowie an rhythmische Schlagfertigkeit an ein besseres Konzertorchester zu stellende Anforderungen. Sein Dirigent, Hofkapellmeister Laber, ist ein umsichtiger und temperamentvoller Orchesterleiter. Das Programm umfaßte die Ouvertüren zum „Fliegenden Holländer" und „Meistersinger", Siegfried-Idyll und „Waldleben", der Münchner Baritonist Feinhals sang Bruchstücke aus „Die Meistersinger" und Wotans Abschied mit wundervollem Ausdruck und edelster Gesangsart. — Das zweite Abonnementskonzert der Königl. Kapelle (Dirigent Gille) enthielt außer den hier schon früher aufgeführten „Mozart-Variationen" und der „Romantischen Suite" erstmalig das Klavierkonzert in F moll von M. Reger. Der Pianistin Kwast-Hodapp gelang es nicht, irgendeinen Eindruck außer dem der tötendsten Langweile damit hervorzurufen. Den einzigen Lichtpunkt des überlangen Konzertes bot die hervorragende Gesangskunst unseres ersten Baritonisten Max Krauß, der einige der durch ihre Einfachheit und natürliche Empfindung wohltuend berührenden Lieder sang. Der Bußtag wurde durch eine weihevolle und trefflich vorbereitete Aufführung des Messias in der Chrysanderschen Bearbeitung durch die Musikakademie (Professor Frischen) verherrlicht. Neben den prächtig gehenden Chören waren es die Vertreter der Sopran-, Tenor- und Baßsoli — Anna Kämpfert, Kühleborn und Rabot —, die durch mustergültige, ja glänzende Leistungen bestachen. Ein vieltausendköpfiges Publikum, das die mächtige Kuppelhalle der Stadthalle fast ganz besetzt hatte, folgte der Aufführung mit sichtlicher Ergriffenheit.

Rundschau

Oper

Hannover In der Königl. Oper gab es kürzlich als erste Neuheit der laufenden Spielzeit die einaktigen Opern „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" von W. E. Korngold. Der Zufall wollte es, daß einige Tage später der 125. Todestag Mozarts mit einer „Figaro"-Aufführung würdig begangen wurde, wodurch Gelegenheit zu interessanten Vergleichen zwischen diesem Ideal einer Spieloper, die, vor 131 Jahren entstanden, noch heute als Muse ohne Nebenbuhler dasteht, und einer neuzeitlichen heiteren Oper gegeben wurde. Nun ist Korngolds „Ring" in Anbetracht der Jugend ihres Verfassers zweifelsohne ein Werk, das der Gestaltungskraft und überlegenen Beherrschung der Ausdrucksmittel des Komponisten höchste Achtung abnötigt, dessen Bedeutung aber doch wohl von einem Teil der Tagespresse übertrieben ist. Wenn Korngold zugunsten einer allerdings oft verblüffenden Stimmungszeichnung auf wirklich fesselnde Melodik verzichtet, die in einer heiteren Oper wie dem „Ring" doch so recht am Platze wäre, wenn er statt dessen kurzatmige Motivarbeit liebt, so ist das um so bedauerlicher, als er in der freilich recht schwulstigen und übertrieben dicken Musik zu „Violanta" mehrere verheißungsvolle Ansätze zu weitgespannter Melodik gibt. Zu den in Rede stehenden Aufführungen waren unsere ersten Kräfte herangezogen. In „Violanta" gaben unsere erste dramatische Sängerin, Fräulein Kappel, und unser Heldentenor Taucher (Alfonso) neben dem Baritonisten Kraus (Simone) glänzende Belege ihrer vollendeten Künstlerschaft, bestens unterstützt von den Vertretern der kleineren Rollen. Im „Ring" hatte Herr Taucher als Hofkapellmeister Arndt Gelegenheit, seine ungemein vielseitige Begabung zu beweisen, die ihn zu hochdramatischen wie zu heiter-liebenswürdigen Rollen in gleicher Weise befähigt. Ihm ebenbürtig zur Seite standen Frau Walleni und Fräulein Schuch (Laura und Lieschen), sowie die Herren Seydel und Liszewsky. Die Ausstattung und die musikalische Seite der Aufführung unter Gille waren glänzend gelungen.

L. Wuthmann

Konzerte

Berlin Anna v. Gabain und die Geigerin Else Mendel-Oberüber vereinigten sich zu einem gemeinsamen Sonatenabend, der zwischen der D moll-Sonate von Brahms und der Kreutzer gewidmeten von Beethoven die Regersche Violinsonate Op. 84 bot, ein sprödes, schwerblütiges Stück, das dem Verständnis der Zuhörer durch eine ausgezeichnete Wiedergabe nahegebracht wurde. Frl. v. Gabain, die bekannte Pianistin, bewährte sich als treffliche Kammermusikspielerin; bei der künstlerischen Eigenart der Violinistin ist von fernerem Zusammenspiel beider Gutes zu erwarten.

Leo Schrattenholz, dem man für seine Dirigententalente längst einen größeren Wirkungskreis als das Orchester des Sinfonievereins wünschte, ließ sich nach längerer Pause wieder als Komponist vernehmen, er brachte ein neues Violinkonzert zur Uraufführung. Wer sich zur Gattung Violinkonzert bekennt, dem stehen zwei Wege offen: der der älteren romantischen Richtung Mendelssohn—Bruch oder der der mehr sinfonischen Brahms. In richtiger Einschätzung seines Talents wählte Schrattenholz den ersten, und es gelang ihm ein Stück, das Zug um Zug den Tonpoeten verrät, ein für die Violine dankbares, an schöner Kantilene reiches Stück. Jascha Sußmann spielte es in Ton und Ausdruck reif. Außer dem vorgenannten Orchester waren Elisabeth Ohlhoff und Alexander Heinemann solistisch beteiligt, ihre Vorträge wurden beifallsfreudig aufgenommen.

Am Totensonntag nachmittag füllten sich die weiten Räume des Zirkus Busch mit einer ernsten Gemeinde zu einer vaterländischen Gedächtnisfeier zu Ehren der gefallenen Krieger. Hier fiel der Musik die hohe Aufgabe zu, zu trösten und zu erheben und in die Trauer etwas von jenem stolzen Glanze zu mischen, der dem Militärorchester vorbehalten ist. Unter Leitung des ersten Armeemusik-Inspizienten Professor Grawert spielte ein Musikkorps, aus den Musikabteilungen der Ersatzbataillone hiesiger Garderegimenter gebildet, Gebet während der Schlacht von Himmel in freier Bearbeitung von Grawert und die Trauermusik aus Saul von Händel. Die Berliner Liedertafel unter Leitung von Hans Ailbout sang den 23. Psalm von Schubert. Hofprediger Lic. Doehring hielt die Gedächtnisrede, in die die nahen Domglocken eine feierliche Litanei hineinsangen. Chorgesang und Militärmusik bildeten den Schlußteil dieser weihevollen Veranstaltung.

Am Abend des Totensonntags führte die Berliner Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Professor Dr. Schumann zwei Chorstücke Op. 144 von M. Reger auf, von denen das Requiem (Text von Hebbel) am meisten wirkte. Eine Altstimme, von Frau Fischer Maretski nicht den Erwartungen gemäß vorgetragen, wirft das Motiv auf „Seele, vergiß nicht der Toten“, während der Chor, von dunklen Orchesterfarben untermalt, die Deklamation fortführt. In dem folgenden „Einsiedler“, dessen Baritonsolo Wilhelm Guttmann tonschön vortrug, wirken die chorischen und orchestralen Massen dick und undurchsichtig. Im Deutschen Requiem von Brahms klang diese Totenfeier voll und tief aus. Neben dem vorgenannten Herrn Guttmann war Elisabeth Ohlhoff solistisch erfolgreich tätig.

Der erste Trio-Abend von Schumann, Heß und Dechert bot das Gmoll-Trio Op. 110 von Rob. Schumann und das in Esdur Op. 1 Nr. 1 von Beethoven. Eine Umstellung beider Werke in der Vortragsfolge wäre sicher von Vorteil gewesen, da Schumann sich im Vergleich zum frühesten Beethoven sehr anspruchsvoll gibt. Die Ausführung war der ausgezeichneten künstlerischen Dreizahl würdig. Zwischen beiden Trios stand eine nachgelassene Sonate für Klavier und Violoncello E moll Op. 87, die ihre Uraufführung erlebte. Trotz des Gedankenreichtums der Komposition und der impulsiven Frische künstlerischen Erlebens, die aus ihr spricht, gelangte das Werk in dem schwierigen, virtuos gehaltenen Cellopart nicht zu so eindringlicher Wirkung, wie zu wünschen gewesen wäre, was zum Teil in dem jetzt zu beklagenden Mangel der Saiten begründet sein mag.

Freundlichen Erfolg erntete Ella Schmücker, von Frau Lilli v. Roy wirksam am Bechstein-Flügel unterstützt, mit ihrem Liederabend. Ihre verständige Art zu singen und gute stimmliche Veranlagung nehmen für sie ein. In dem Wunsche, Neues zu bieten, geriet das Programm etwas bunt, und es unterliefen Manuskriptlieder, die besser unbeachtet geblieben wären. K. Schurzmann

---

Kreuz und Quer

Berlin. Hugo Kauns Dritte Sinfonie (Emoll) gelangte in Straßburg i. E. und in Gera zur Aufführung und fand glänzende Aufnahme.

— Der Violoncellist Bruno Wendel, langjähriges Mitglied der Königl. Kapelle und namhafter Kenner alter Streichinstrumente, feierte frisch und rüstig seinen 70. Geburtstag. Wendel war früher Mitglied des Papendickschen Streichquartettes, des einzigen, das damals in Berlin neben dem Joachimschen bestand.

Kiel. Drei ernste Gesänge für Tenor und Orchester von Ludwig Neubeck (Texte von Albert Sergel) hatten bei ihrer Uraufführung in Kiel, gesungen von Kammersänger Adolf Gröbke (Schwerin), starken Erfolg zu verzeichnen.

Magdeburg. Otto Taubmanns Kantate „Kampf und Friede“ wurde in Magdeburg mit großem Erfolg aufgeführt.

Zwickau. Hier hatte der hiesige als Komponist geistlicher Musik bereits bekannte Organist P. Gerhardt großen Erfolg mit Kammermusikwerken und Kinderliedern. Sämtliche Werke kamen erstmalig zur Aufführung.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Neue Zeitschrift für Musik

Begründet 1834 von ROBERT SCHUMANN

Seit 1. Oktober 1906 vereinigt mit dem »Musikalischen Wochenblatt«

Unabhängige Wochenschrift für Musiker und Musikfreunde

83. Jahrgang Nr. 52

Jährlich 52 Hefte. — Abonnement vierteljährlich M. 2.50. Bei direkter Frankozusendung vom Verlag nach Österreich-Ungarn noch 75 Pf., Ausland M. 1.30 für Porto.

— Einzelne Nummern 40 Pf. —

Schriftleitung: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes

Hauptgeschäftsstelle und Verlag: Gebrüder Reinecke, Hofmusikalienverleger

Fernsprech-Nr. 15085 LEIPZIG Königstraße Nr. 2.

Donnerstag, den 28. Dez. 1916

Zu beziehen durch jedes Postamt, sowie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- u. Auslandes.

Anzeigen: Die dreigespaltene Petitzeile 30 Pf., bei Wiederholungen Rabatt. Der Verlag des Blattes, sowie jede Annoncenexpedition nimmt solche entgegen

Über die Berliner Konzertkritik

Von **Bruno Schrader**

Berlin gilt jetzt (ob mit Recht oder nicht, tut für diese Ausführungen nichts zur Sache) als das caput mundi musices, und daraus erklärt sich der ungeheuere Zuzug von Konzertgebern aus der ganzen Welt, daraus auch der Wert, den man auf die Berliner Kritik als Reklamemittel legt. Infolgedessen wird aber auch auf keinen Kritiker so viel gescholten wie auf den Berliner. Nun ist er ja freilich von der Vollkommenheit weit entfernt, eben weil er ein unvollkommener Mensch ist und unter dem Zwange seines Milieus steht. Dieser Zwang der Verhältnisse läßt ihn oft schlechter erscheinen, als er ist. Wie wenige aber kennen die Verhältnisse, deren Opfer sein besseres Ich so häufig zu werden hat! Sie klarzulegen, ist der Zweck dieser Bemerkungen, der keineswegs auf einen Panegyricus gerichtet ist, sondern lediglich Objektivität der so oft geübten „Kritik der Kritik" anstrebt.

Tatsache ist, daß unter dem rund einen Schock Personen, das in Berlin Kritiken schreibt, wohl nur ein Drittel dazu berufen ist. Das soll nicht in Abrede gestellt werden. Ein Drittel sind Dilettanten oder allgemeine Zeitungsschreiber, die auch Parlamentsstenogramme, Berichte über Hoffestlichkeiten und anderes liefern; ein weiteres Drittel aber junge Leute beiderlei Geschlechtes, die wohl mehr oder minder „Musik studiert", aber noch nicht das in der Musikwelt erlebt und erfahren haben, was ihren kritischen Ambitionen die vertrauenerweckende Grundlage geben könnte. Die Erscheinung, daß auf dem musikalischen Forum Leute öffentlich Urteile fällen, die in der Rechtsprechung etwa den Winkeladvokaten zu vergleichen wären oder in der medizinischen Welt sogenannten Quacksalbern, ist aber nicht allein in Berlin zu beobachten. In Berlin ist nur markant, daß dort eine überausreichende Anzahl von berufenen Kräften zu Gebote steht, während in kleineren Städten der erfahrene Berufsmusiker aus naheliegenden Gründen meist nichts mit der Kritikenschreiberei zu schaffen haben will; in Berlin trifft also allein die maßgebenden Redakteure Schuld oder mehr noch die allmächtigen Verleger und Verlagsdirektoren, von denen oft auch jene wieder abhängen. Hier liegt auch die Wurzel des Übels, daß der Kritiker seine Urteile nicht begründen und seine Gedanken nicht ausführen kann. Wie oft kriegt er, wenn er einmal ein Dutzend Zeilen zuviel geschrieben hat, die abweisende Frage zu hören: „Denken Sie denn vielleicht, unser Blatt ist nur für Ihre Musik da?" Ganz abgesehen von der niedrigen Wertschätzung seiner Kunst überhaupt. Habe ich doch selber einmal ein solches Amt nach mehrjähriger, anerkannt erfolgreicher Tätigkeit niedergelegt, weil mir, dem noch dazu für sein Fach als „verantwortlichen Redakteur" Zeichnenden, beim Verlagswechsel zugemutet wurde, meinen Platz dem viel wichtigeren Lichtspielreporter einzuräumen und mit dem vorlieb zu nehmen, der von Fall zu Fall frei bliebe! Andererseits wird Einem aber auch der Rücken gedeckt. Es heißt: Du schreibst kurz und bündig: es war gut oder schlecht; Beschwerden gegen dein Urteil wandern in den Papierkorb. Doch stellt das für den Kritiker nur eine persönliche, keine sachliche Befreiung dar.

Nun richtet sich aber gerade der Hauptvorwurf gegen die Berliner Kritik auf die Divergenz ihres Urteils. Damit ihre Nichtigkeit zu beweisen, veröffentlichte schon vor Jahren ein namhafter, aber unmusikalischer Journalist eine Broschüre, und manche „vom Bau" legen sich dazu eigens Sammlungen an. Aus solcher las z. B. auch ein bekannter Berliner Chordirigent nach den Proben einem engeren Kreise seiner Getreuen ab und zu vor. Das überzeugt dann jeden von der kritischen Pleite. Man übersieht dabei aber die notorische Subjektivität ästhetischer Werturteile. Und gerade in der Musik gilt das alte niederdeutsche Sprüchwort: Wat'n einen sin Uhl, is'n annern sin Nachtigall! Gar nicht zu reden von den verschiedenen Kunstrichtungen, denen die Urteilenden angehören. Da sollte es vielmehr ruhig heißen: Viel (ca. sechzig!) Köpfe, viel Sinne! Aber abgesehen davon tut man da dem Berliner Kritiker Unrecht, indem man ihn nämlich für die Verhältnisse verantwortlich macht, unter deren Zwange er steht. Berlin hat in normalen Zeiten seine mindestens neunhundert, auch tausend Winterkonzerte, die für die Kritik in Betracht kommen. Sogar jetzt im Kriege finden wöchentlich durchschnittlich zwanzig statt. Nun beschäftigen allerdings die großen Tagesblätter drei Konzertreferenten, aber die meisten doch nur zwei. Es ist also selbstverständlich, daß ein einziger Referent allabendlich seine zwei, mitunter auch drei Konzerte besuchen muß und nur selten dazu kommt, seine Aufmerksamkeit einem einzigen zuzuwenden. Selbst wer Wochenberichte schreibt und darin nur die große Linie des Gesamtbildes zu zeichnen hat,

wird nicht ganz umhin können, dem göttlichen Prädikate der Allgegenwärtigkeit nachzustreben. Geht nun z. B. Kritiker A anfangs zur Sängerin B und dann zur Pianistin C, der Kritiker D aber in umgekehrter Reihenfolge, so können beide schon deshalb zu kontradiktorischen Urteilen gelangen, weil der eine die Sängerin anfangs bei bester Disposition, der andere bereits ermüdet angetroffen hat, oder der eine die Pianistin noch ängstlich, erregt, der andere sie ruhig und gesammelt spielen gehört hat. Zudem ist der Kritiker keine leblose Maschine, also seine eigene Disposition, seine persönliche Frische und Ausdauer in der Konzerthetze auf seine Auffassung der Dinge auch mit von Einfluß. Ich gebe hierzu ein Beispiel aus meiner eigenen jüngsten Praxis. Da wurde ein neuer junger Tenorist eingeführt. Meine Kollegen waren enttäuscht, ich fast begeistert. Der Grund lag allein darin, weil ich im Gegensatze zu ihnen zufällig das ganze Konzert absitzen konnte, und der Sänger, der anfangs sichtlich befangen war und Mozart sang, erst in der zweiten Hälfte des Konzertes zur Freiheit und in der italienischen Opernarie zur Entfaltung seines Glanzes kam. Ich wiederhole hier: Haec fabula docet?

Ein Weiteres, das bei der Divergenz der Urteile zu berücksichtigen ist, liegt in der Flüchtigkeit des Tonmateriales. Als Kunstkritiker kann ich mir ein Bild oder eine Statue so lange betrachten, bis ich mir darüber klar geworden bin und mein Urteil gefestigt habe. In einer Konzert- oder Opernaufführung kann ich mir aber keinen einzigen Ton zweimal vorspielen oder vorsingen lassen; ich muß hinterher mein Urteil aus der Erinnerung an die denkbar flüchtigsten Eindrücke, die kaum Zeit hatten, sich zu Vorstellungen zu verdichten, rekonstruieren. Die Musik ist eben so gut wie immateriell, weil ihre Substanz in nichts als der klingenden Luft, einem nur noch in der Wissenschaft als Körper aufgefaßten Etwas besteht. Und solche fragwürdigen Erinnerungen sollen nun viele Kritiker noch sofort in der Nacht zu apodiktischen Urteilen verdichten, damit sie der Zeitungsabonnent ja schon am andern Morgen am Kaffeetische zu lesen kriegt! An dieser Misère ist wieder allein der Verleger schuld. Wie leicht irrt man sich in dieser Eile auch in den Namen von Personen und Stücken! Wie oft spielen einem schließlich auch eiligste Druckfehler schlimme Streiche, wo nachher keiner die Berichtigung liest oder gelesen haben will. Suchte man mir doch einmal in Leipzig einen Strick daraus zu drehen, weil der Setzer einen Leitton in einen Leidton verwandelt hatte!

Daß ja nun bei solchem Überbetriebe schon tatsächlich böse Geschichten passiert sind, und z. B. bekannte Kritiker „berühmter" Zeitungen schon Konzerte besprochen haben, die gar nicht gewesen waren, will ich nicht bestreiten. Die so Hineingefallenen blieben aber dennoch im Amte, teils weil sie es sonst zuverlässig bedienten, teils weil dergleichen in unserm Riesenbabel kaum allgemeiner bemerkt, jedenfalls aber im Umsehen vergessen wird. Nichts ist böswilliger, als daraus allgemeine Schlüsse auf die Leichtfertigkeit unserer Kritiker zu ziehen. Ebensowenig sollten sie auch der Ignoranz gegen die Konzertierenden geziehen werden. Alle Konzerte könnten selbst in der täglich zweimal erscheinenden Lokalpresse nicht untergebracht werden. Ferner erhalten nicht alle Blätter zu allen Konzerten Referentenkarten, trotzdem den Konzertierenden deren sechzig bis achtzig in Rechnung gestellt werden. In einem mir mitgeteilten Falle waren es hundert, und doch waren die meisten Kritiker wegen Ausbleibens der Karten nicht im Konzerte gewesen. Da sollte der betroffene Künstler also nicht mit dem Kritiker, sondern mit seinem „Konzertdirektor", wie sich ja jetzt jeder Agent zu nennen beliebt, ins Gericht gehen. Daß unsereins den Konzertierenden wegen Billetts nachläuft, kann man doch wirklich nicht verlangen! Man macht da auch komische Erfahrungen, wie ich z. B. eine zum Besten geben kann. Schrieb ich eines Tages so einer „Konzertdirektion", daß mir bezw. meinem Blatte keine Karte zu der Aufführung des berühmten X'schen Chores zugegangen wäre. Antwort: da müßte ich mich an Herrn Professor X selber wenden. Geschah. Antwort: da müßte ich mich an besagte Konzertdirektion wenden, der alles übergeben wäre. Also kaufte ich mir ein Billett. Jüngst nun passierte mir ebenda folgendes. Ich kaufte abermals, aber nur zur Hauptprobe, da die Aufführung ausverkauft war und ich mich für ihren Abend auch anderwärts verpflichtet hatte. Diese Hauptproben sind hier in Berlin nichts als reguläre Vorkonzerte, die den Massenandrang besser bewältigen und auch dann von der Kritik bevorzugt werden, wenn sie mittags stattfinden und somit den Abend für anderes freilassen. Mein Vorkonzert war aber abends und so überfüllt, daß ich mich nur noch in den überdeckten Saalumgang quetschen konnte, wo ich weder etwas sehen noch halbwegs hören konnte. Da hatte sich der Konzertveranstalter mithin ins eigene Fleisch geschnitten, denn man schreibt doch gemäß der erhaltenen Eindrücke. Mein Urteil fiel gleichwohl nicht schlecht aus, wich aber, wie sonst auch, von der hier üblich gewordenen devoten Bewunderung ab, was die Nächstbeteiligten natürlich verschnupfte. Ich hielt in „qualvoll fürchterlicher Enge" bis zur vorletzten Nummer aus, dann wechselte ich in den Nachbarsaal hinüber, wo auch jemand konzertierte. Nun hatte in jener vorletzten Nummer ein auswärtiger Operist eine Kleinigkeit zu singen, aber abgesagt. Die Zeitungsannoncen hatten ihn selbst noch am Hauptkonzerttage beibehalten, und ein „Programmbuch" (Programme gibt's ja hier längst nicht mehr) war mir von der Glücksgöttin nicht beschert gewesen. Hatte ja seine „Belehrung" auch gerade in diesem Falle natürlich nicht nötig. Ich erwähnte also den besagten Solisten mit, und nun war man sich gleich der Sache sicher, daß ich die Aufführung zwar „verrissen" (??), aber nicht besucht hätte, und der „Herr Professor" hatte für seine antikritische Sammlung ein wertvolles Stücklein mehr.

Doch das ist nur so eine Kleinigkeit. Andere Verdächtigungen und Verleumdungen der Berliner Kritik sind so stark und doch lediglich aus schiefen Schlüssen und leichtfertigen Verallgemeinerungen hervorgegangen, daß sie dem Strafrichter reichlich Stoff darböten, wenn der Kritiker nicht längst auf den vielzitierten Grundsatz gekommen wäre: Lerne leiden ohne zu „klagen". Der Beklagenswerteste bleibt aber sehr oft er, nicht der von ihm kritisierte (oder auch nicht kritisierte) Konzertgeber.



Neue Musikbücher

Besprochen von **Dr. Georg Kaiser**

II.

Gern sieht man alljährlich die wissenschaftlichen Publikationen zweier verdienstlicher Gesellschaften wiederkehren: das schon im 12. Jahrgang stehende Bach-Jahrbuch (im Auftrag der neuen Bachgesellschaft von Arnold Schering herausgegeben; Breitkopf&Härtel, 4Mk. geb.) und das Gluck-Jahrbuch, von dem allerdings erst der 2. Jahrgang vorliegt, den wieder im Auftrag der Gluckgesellschaft Hermann Abert besorgt hat (Breitkopf & Härtel, 3 Mk. geb.) Über die Verdienste der Bach-Jahrbücher braucht nichts Neues gesagt zu werden; in ihnen stapelt sich nach und nach eine Fülle höchst wertvoller Facharbeit an, und was sie schon den praktischen Musikern hinsichtlich der Bedeutung sinn- und stilgemäßer Aufführungen Bachscher Werke geleistet haben, ist eminent. Im vorliegenden Bande bringt Bernh. Friedr. Richter in einem trefflichen Aufsatze „Joh. Seb. Bach im Gottesdienst der Thomaner" allerlei dankenswerte Hinweise auf den Schwerpunkt unsrer heutigen Bach-Pflege, das Erschließen der vielgestaltigen Kantatenkunst. Wenn man erwägt, daß Bach mehrere Hunderte solcher Werke kleiner Form geschaffen hat, so muß man bedauern, wie wenige davon wirklich populär gemacht worden sind. Wirkliche Volkstümlichkeit im Sinne der Matthäuspassion oder des Weihnachtsoratoriums hat ja überhaupt bisher noch keine einzige Kantate erreicht. Einer umfassenderen Pflege der Kantatenkunst steht manche herkömmliche Formalität im Wege. Um die hauptsächlichsten davon ins Volk dringen zu lassen, würde es nicht genügen, sie gelegentlich in einem Kirchenkonzert vorzuführen; dazu sind es ihrer zu viele, als daß in einer Großstadt etwa zwei bis drei solcher Kantatenabende im Jahre genügen möchten. Man versucht nun aber, die Kantaten wieder an dem Platz zur Geltung zu bringen, an den sie ursprünglich vom Meister selber hingestellt worden sind: im Frühgottesdienst. Da entstehen nun allerhand Schwierigkeiten, die sich selbst bei dem anerkennenswerten Verständnis zahlreicher Geistlichen für Bach nicht leicht beseitigen lassen. Wenn wir von Leipzig absehen, wo die Thomaner seit Moritz Hauptmanns Kantorat die Kantaten wieder eifrig und unter Gust. Schreck auch stilecht aufführen, so wird an den meisten Orten die Forderung einer so ausgedehnten Kirchenmusik im Frühgottesdienst vielen Hindernissen begegnen. Wäre überall das notwendige, wenn auch nicht große, aber geschulte Chorpersonal und ein kleines Bach-Orchester vorhanden, so fänden sich gewiß auch leicht die gewünschten Solisten, und man könnte an jedem Sonntag und an den Festtagen (mit Ausnahme der wenigen von Bach kantatenfrei gelassenen) die für den betreffenden Tag komponierte Kantate aufführen, wobei man noch oft die Wahl zwischen mehreren für den gleichen Tag bestimmten hätte. Aber es fehlt nicht nur oft an den Ausführenden, es fehlt innerhalb des Gottesdienstes an Zeit für eine ganze Kantate, vielen Leuten auch am nötigen Sitzfleisch, wenn der Gottesdienst länger als bisher dauern würde, und somit kommt diese ganze Angelegenheit darauf hinaus, kurze Kantaten auszuwählen und sich auf eine Teilvorführung einzulassen. Richter hat nun im Rahmen seiner Betrachtungen gleich eine Anzahl praktischer Vorschläge von Kürzungen und Auswahlstücken gemacht, die vollauf Beachtung verdienen. Einen bedeutenden Teil des Buches nimmt Rudolf Steglichs Untersuchung des Themas ein: Karl Phil. Em. Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfr. Aug. Homilius im Musikleben ihrer Zeit, aus der Phil. Em. Bachs Bedeutung als Stilbegründer klar hervortritt. Lesenswerte kleinere Beiträge bringen Arthur Prüfer und Wold. Voigt. Verdienstlich ist endlich Th. Biebrichs ausführliche Zusammenstellung aller bemerkenswerten Bach-Aufführungen im zweiten Kriegsjahre.

Das Gluck-Jahrbuch wird im Laufe der nächsten Zeiten voraussichtlich an Umfang und Wichtigkeit rasch zunehmen, denn es regt sich allerwärts in ernsten Musikkreisen das Bedürfnis, die monumentale Kunst Glucks wieder unseren einseitigen Opernspielplänen zurückzugewinnen. Noch ist diese Bewegung der Gluck-Wiedergeburt in ihrem ersten, gärenden Stadium. Sie wird von der jungen tatkräftigen Gluckgesellschaft in erfreulichster Weise angespornt. Das vorliegende Jahrbuch enthält eine Reihe gründlicher historischer Arbeiten, Untersuchungen über die italienischen, von der Schule Hasses beeinflußten Opern Glucks durch Herm. Abert, über die gewaltsame Herrichtung einer „zeitgemäßen" Fassung des Orpheus in München 1773 und 1775 durch Rich. Engländer, die deutsche Übersetzung von Calsabigis denkwürdiger und launiger Risposta (Erwiderung) von 1790 und eine Anzahl kleiner Artikel und Verzeichnisse, die von den Genannten und E. H. Müller herrühren. Es wird nun Aufgabe der weiteren Jahrbücher sein müssen, die Arbeit der Gelehrten in besonderer Weise der Gegenwart, vor allem der Bühne dienstbar zu machen.

* * *

Das von Max Seiffert als Nachtrag zu Eitners Quellenlexikon bei Breitkopf & Härtel herausgegebene Werkverzeichnis Joh. Philipp Kriegers (Preis 4 Mk. geb.) hat insofern besondere Wichtigkeit, als wir aus ihm das Lebenswerk des Weißenfelser Hofkapellmeisters (1649—1725) in erstaunlicher Breite sich entwickeln sehen. Man hat bisher sein Opernschaffen in den Vordergrund gestellt; hier erfahren wir nun aus noch vorhandenen Jahresverzeichnissen aller seiner in der Weißenfelser Schloßkirche von ihm selber oder seinem Sohne aufgeführten Musiken, daß er an die 2000 Kompositionen für die Kirche geschaffen hat, von denen nur 60 noch erhalten sind. Aber da eine große Menge dieser anonymen Werke in anderen Bibliotheken und Archiven zerstreut liegt, so kann mit Hilfe dieses Titelverzeichnisses sicherlich noch manches mit Gewißheit für Kriegers Werk in Anspruch genommen werden.

* * *

Eine Reihe empfehlenswerter musikpädagogischer Lehrbücher müssen sich im Rahmen dieser Betrachtungen mit kurzen Anzeigen begnügen. Es würde eine Abhandlung für sich werden, wollte ich ihren Gedankengang aufzeigen und ihre Wichtigkeit im einzelnen untersuchen. Ich bescheide mich mit Andeutungen, die vielleicht ein andres Mal ausführlich ergänzt werden können. Beim Zusammenbruch der Bildungsanstalt in Hellerau bei Dresden habe ich an dieser Stelle streng die Verdienste des Erfinders der rhythmischen Gymnastik auseinandergehalten von den Überstiegenheiten des Inszenators, Mimikers und Plastikers. Sehr richtig hat sich Karl Keil in seinem Leitfaden für den Rhythmischen Unterricht, Elementarstufe (mit

22 Textfiguren erschienen bei Breitkopf & Härtel, 4 Mk. geb.) an die Rudimente der Dalcrozeschen Lehre gehalten, die er zum Gebrauch des Unterrichts an Kinder im Alter von 8—14 Jahren klar und einleuchtend darlegt. Die sachliche, solide Art seines Lehrplanes im ganzen wie im einzelnen, die Reichhaltigkeit seiner praktischen Beispiele verdienen weite Beachtung. Mir scheint, daß es ihm geglückt ist, ein bei aller Kürze in den Stoff eindringendes, leicht brauchbares Handbuch geliefert zu haben. An solchen ist gerade in diesem Gebiete kein Überfluß. — „Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt" betitelt sich ein gleichfalls mit zahlreichen Beispielen versehenes Lehrbuch des bekannten Pianisten Leonid Kreutzer (Breitkopf & Härtel, Preis 4 Mk. geb.). Hier findet sich eine umfassende Darstellung vom Wesen dieses wichtigen technischen und künstlerischen Faktors im Klavierspiel, und Kreutzer hat gewiß darin recht, daß die Pedalfrage oft von den Lehrern nicht genügend mit dem Schüler erörtert wird, ja von ihnen selbst mitunter nicht nach allen Seiten hin gründlich untersucht worden ist. Auch wo man mit Einzelheiten der Kreutzerschen Pedalanalysen nicht mit dem Verfasser einverstanden ist, wird doch immer sein Bestreben, auf die Indienststellung des Pedals zum Vertiefen des Ausdruckes hinzuwirken, Nutzen stiften. Mit der Forderung, daß der Schüler nie ein Stück ohne Pedal üben soll, bin ich freilich durchaus nicht einverstanden. Solange das Üben in Gegenwart einer verständnisvollen Aufsicht vor sich geht, mag dagegen nichts zu sagen sein; aber wo der Schüler sich allein überlassen bleibt, bringt der Grundsatz die Gefahr mit sich, daß der Übende nicht allein sich für dieses Stück einen falschen Pedalgebrauch zurechtlegt und angewöhnt, sondern er wird auch leicht sein Gefühl für einen feineren, farbenreicheren Gebrauch des Pedals überhaupt abstumpfen. Solche Beispiele sind leider sehr häufig. — Wie sich zwei andere praktische Lehrbücher bewährt haben, beweist ihre Neuauflage: Eugen Tetzels Problem der modernen Klaviertechnik (Breitkopf & Härtel, Preis 6 Mk. geb.) und die Methodik des Klavierspiels, unter Mitwirkung von Aug. Spanuth systematisch dargestellt von Xaver Scharwenka (Breitkopf & Härtel, 3,50 Mk. geb.). Die unterschiedlichen Vorzüge beider Werke sind bekannt.

* * *

Auch die Popularisierung von Richard Wagners Schriften hat in einer Spezialzusammenstellung der novellistischen Skizzen und ästhetischen Abhandlungen des Meisters von Bayreuth über einen Großmeister deutscher Tonkunst eine Fortsetzung erfahren. Die Schriften über Beethoven sind in einem von Rich. Sternfeld herausgegebenen Bande gesondert erschienen (Breitkopf & Härtel, C. F. W. Siegel, Preis 2,50 Mk. geb.). Man findet da die berühmte Pilgerfahrt aus der Pariser Zeit, die bedeutsamen Erläuterungen zu den Ouvertüren und Sinfonien und anderes, auch den 1906 im Musikal. Wochenbl. zum ersten Male veröffentlichten, von ihm unterdrückten Schluß der Beethoven-Schrift vereinigt. Diese Sammlung spricht für sich selbst.

* * *

Eine Fülle kühner Reize fesselt uns von Anfang bis zu Ende an der Veröffentlichung des Eugen Diederichsschen Verlages in Jena: Richard Wagners Briefe an Hans von Bülow (Preis 9,20 Mk.), die einen markanten Beitrag zur Kenntnis des Wagnerschen Genies liefern und völlig unvermutet und seltsam geheimnisvoll an uns herantreten. Es nennt sich nämlich nur der Verleger und kein Herausgeber. Wir erfahren nicht, wo die Handschriften liegen und ob sie hier restlos übermittelt werden. Wir wissen nicht, wer das vierzig Seiten umfassende, gleichfalls in einigen Punkten nur mysteriös andeutend sich verhaltende Vorwort geschrieben hat. Man darf immerhin vermuten, daß es sich um eine vom Hause Wahnfried sanktionierte Publikation handelt. Der Verleger hat erklärt, daß er nicht verraten dürfe, wer der Herausgeber sei, und Frau Marie v. Bülow, die noch lebende zweite Gattin des Adressaten der Briefe, hat geäußert, daß sie in keiner Weise von der Veranstaltung dieser Publikation benachrichtigt worden sei. Sie wird vielleicht von der großen Zahl noch vorhandener, einst an ihren Mann gerichteter Briefe Wagners ebenso überrascht sein wie wir und wohl mit dem gleichen Interesse aus dem Vorwort vernehmen, daß uns hingegen keine schriftlichen Äußerungen Hans v. Bülows an den Meister mehr vorliegen. Es kann etwa angenommen werden, daß Bülow bei der Scheidung von seiner Frau Cosima sich zugleich auch von den Briefen Wagners getrennt habe; während nun Frau Cosima Wagner diese Briefe Wagners, ihres zweiten Gatten, getreulich hütete, hätte sie die wenigen erhaltenen Briefe Bülows an Wagner, wie es im Vorwort heißt: auf Bülows eigenen Wunsch, vernichtet. Im Grunde könnte einen diese ganze geheimnisvolle Herausgebergeschichte wenig kümmern, da man den Wert der Publikation ja nach dem Inhaltreichtum des Briefstoffes zu beurteilen hat.

Indessen ist es vom allgemeinen literarischen Standpunkt aus wichtig, hier festzustellen, daß keinerlei Garantien für eine sachlich einwandfreie Reproduktion dieser Bekenntnisse gegeben werden, und solange die Quellen nicht deutlich aufgedeckt werden, muß man in dieser Hinsicht einiges Mißtrauen in die Sache setzen. Nämlich noch aus folgendem Grunde. Die Sammlung endigt mit einem datumlosen Brief aus dem Jahre 1869, der zwar mit der Schlußwendung („Wir sind alle unglücklich genug, um uns über nichts mehr zu täuschen, da wir uns nicht mehr helfen können") auf den unvermeidlichen tragischen Bruch des Freundschaftsbündnisses hinweist, aber das Vorwort bringt, ohne jegliche Begründung der Weglassung dieses Briefes aus dem Ganzen, noch ein Bruchstück eines späteren Briefes mit dem viel bedeutsameren Wagnerschen Bekenntnis: „Das Schicksal hat Deinem Herzen eine Größe und Schönheit zugemutet, wie sie einzig der Bedeutung gleichsteht, für die es Deinen künstlerischen Geist anlegte. Erliege diesen ungeheuren Aufgaben nicht: erkenne sie durch den Blick Deines Freundes, fasse sie mutig und stolz in das Auge, und — verfolgst Du sie — so mußt Du zu einem unerhört edlen Muster gedeihen". Man kann auch aus dieser Verkürzung der Sammlung den Schluß ziehen, daß vielleicht noch mehrere spätere menschlich bedeutsame Briefe dem Ganzen entzogen sind, wie denn der bloße Hinweis auf das unbekannte Scheidungsdokument, das „der Welt einst die ganze Wahrhaftigkeit und Vornehmheit des Bülowschen Wesens offenbaren werde", die Geheimniskrämerei noch erhöht. Warum tritt der Herausgeber nicht mit dem Namen und dem gesamten Material dieser für Bülows Andenken so ehrenvollen Freundschaftslösung vor der Welt Gesicht?

Diese Sammlung der Briefe Wagners an den großen Dirigenten und Pianisten, an den geist- und witzvollen Verfechter des neudeutschen Musikideals, ist nun trotz der oben gemachten Feststellungen eine höchst bedeutungsvolle Publikation. Zwar kann ich dem Vorwortverfasser darin nicht beipflichten, daß die Persönlichkeit Bülows durch den Tonfall, der durch Wagners Briefe hindurchklingt, uns mit wunderbarer Schärfe vorgezeichnet wird. Ich vermisse im Gegenteil die Bülowsche Anregung oder Gegenrede außerordentlich. Bülow erscheint so allzu stark als der Passive, der immer gestoßen und getrieben wird, ohne selbst einmal energisch aus sich heraus anzuspornen. Wenn das Vorwort, so interessant es sich über das psychologische Leben des „Fast-Genies" Bülow verbreitet, seine gegen den Schluß hin ziemlich einseitig gefärbten Ausführungen zu einem feierlichen Endakkord „Ehre Bülows Andenken" zusammenruft, so steht doch der Riese an Willen zur Tat, das Gewaltgenie Wagner erdrückend vor unsern inneren Augen aus den Briefen auf. Man hat durchaus das Gefühl, daß es gegenüber diesem herrschenden Willen nur die Wahl gibt: dienen, dienen — oder sich aus seinem Banne rechtzeitig loszulösen. Peter Cornelius hat es einmal ausgesprochen, daß er fürchte, von Wagner verbraucht, aufgezehrt zu werden; und mit derselben Beängstigung erfüllt einen für Bülows künstlerische Seele die Lektüre dieses Bandes. Eine spannende Geschichte von Anfang bis Ende ist es, untermischt von Ausbrüchen teuflisch-bissigen Humors, galliger Satire, wie sie Wagner eigen waren. Der erste Brief stellt sich als eine farblose Aufmunterung für den 17jährigen, im Komponieren sich versuchenden Bülow dar; drei Jahre darauf umgarnen den Jüngling, der Musiker werden möchte, aber von Hause aus es nicht soll, die strengen Worte des im Exil in Zürich weilenden, fast zwanzig Jahre ältern Meisters: „Wenn Du lange kapitulieren und zögern willst, so gefällst Du mir nicht und kannst ganz fortbleiben!" Bülow entflieht der väterlichen Fuchtel und kommt bei Wagner in eine harte Lehre, die nur eine so stählerne geistige Natur wie der junge Heißsporn aushalten konnte. Ohne Zweifel hat er dieser Schule, in der das Feuer ungezügelten künstlerischen Willens Tag und Nacht loderte, Ungewöhnliches zu danken. Wagner hat dem jungen Menschen gegenüber oft sein Herz restlos ausgeschüttet. Er ließ ihn, wie sonst keinen, die tiefsten Einblicke in sein Seelenleben tun. Wir sehen den Meister wie gemeißelt vor uns stehen, wenn wir die belehrend gemeinten Worte lesen: „Ein Mensch, der bereit ist, für die Notwendigkeit seiner Empfindung sein Leben einzusetzen, der ist souverän, er kann über Schmerz und Leid andrer nach Lust verfügen: nur er selbst darf nicht weichlich und breiig dabei sein; zwar kann man ihm auch das nicht verwehren, doch muß er sich dann gefallen lassen, daß man ihn nicht mehr liebt und er zu verächtlich wird". Könnten diese Worte nicht als Motto dem Künstlerleben Wagners vorangesetzt werden? Sie beherrschen gewissermaßen auch diesen ganzen Band, und fünfzehn Jahre später mußte sich an der Ehe Bülows diese Souveränität Wagners ebenso tragisch für Bülow beweisen wie dieselbe Souveränität seines eigenen, zu Wagner übertretenden Weibes. Die Tochter Liszts charakterisiert Wagner dem eignen Ehemann ein paar Jahre vor diesem Bruch mit den bezeichnenden Worten: „Alles, was sie betrifft, ist außerordentlich und ungewöhnlich: ihr gebührt Freiheit im edelsten Sinne. Sie ist kindlich und tief — die Gesetze ihres Wesens werden sie immer nur auf das Erhabene leiten. Niemand wird ihr auch helfen als sie sich selbst! Sie gehört einer besonderen Weltordnung an, die wir aus ihr begreifen lernen müssen. Du wirst in Zukunft günstigere Muße und eigne Freiheit in besserer Genüge haben, um dies zu beachten, und Deinen edlen Platz an ihrer Seite finden". So erkannte Wagner in der jungen Frau das ihm Wesensähnliche. Im übrigen schweigt die Sammlung, die gerade bei der Katastrophe des sich entwickelnden Ehedramas abbricht, sich über die Beziehungen zu Cosima wie auch zu Mathilde Wesendonk ziemlich aus. Wir sind darauf angewiesen, zwischen den Zeilen zu lesen; ein gefährlich Ding, in dieser Beziehung die Phantasie des Lesers walten zu lassen, wenn etwa Stellen, die Greifbareres böten, entfernt sein sollten.

Wagner reißt uns mit sich fort durch sein heißes, eruptives Temperament. Wir erleben mit ihm die tollen Stürme seiner beiden Schweizer Exile und die Jahre voll Prunk und Glanz an der Seite des bayrischen Königs. Es fallen bewegte, bedachte und auch leicht hingeworfene Worte, wie sie sich in solcher Natürlichkeit aufbrausender Empfindung selbst bei Wagner selten finden. Nirgends auch hat er sich seinen Ekel vor dem Alltagsmusikmachen, vor dem schmierigen Kunstgeschäft so erbittert, verzweifelt, fluchend vom Halse gesprochen wie Bülow gegenüber. Seine Verachtung des Mammons, den er zur Lebensführung freilich wie kaum ein andrer nötig hatte, ist ebenso aufrichtig wie grenzenlos. „Heirate Du übrigens die polnische Gräfin," schreibt er Bülow, „das ist ganz gescheit! Ich kann Dir nichts andres sagen, als daß ich die höchste Vernunft darin finde. Solange diese Sauwelt vorhanden bleibt, macht nur Geld frei: für das Herz wird übrigens — sowieso — immer mehr Schmerz und Qual als Wonne zu empfinden bleiben." Oder: „Es ist alles so hundsföttisch, daß man nur nach Asyl sich umsehen kann." Oder: „Gott, wenn meine Arbeit nicht wäre — in welcher Alpenschlucht läge ich jetzt!"



Immaculata-Messe von Franz Neuhofer

Uraufführung im neuen Dom in Linz a. D.

Von **Franz Gräflinger**

Selten wird über eine katholische Kirchenerstaufführung in diesen Blättern berichtet. Diesmal handelt es sich aber um eine Neuarbeit, die einen stilistisch-formellen Weiterausbau der Kirchentonkunst bedeutet. Die Messe wurde nach den von der Schola Austriaca aufgestellten Grundsätzen als Gesamtkunstwerk mit Einschluß aller Wechselgesänge auf das Fest Mariae Empfängnis auf Grund des traditionellen Chorals (Editio Vaticana) komponiert. Neuhofer schöpft sein bewegliches Themenmaterial aus dem Choralschatz; verbindet — wo es die Messehandlung zuläßt — die aufeinander folgenden Sätze. Ein kurzes Orgelvorspiel, das Hauptthema des Tages-Introitus-Chorals enthaltend, leitet den Introitus ein. Chromatisch aufwärtsdrängend schwillt es zu *ff* an, flaut dann, von Orgel und Harfe in lichte Höhen getragen, ab. Der Prokantor intoniert den Choral: Gaudens gaudebo. Ein Hirtengesang wird vom Orchester weitergesponnen, mild leitet er zum Kyrie über (Thema II aus dem Choral „quasi sponsam"). Schmerzlich wehmütig die Anrufung: „Herr, erbarme dich unser". Von Flöte und Streichern umkost flehen die Frauenstimmen: „Christi, erbarme dich unser". Einige harmonische Wendungen zum Aufstieg, sodann ein Zurücksinken in fahler Harmonik, aus der ein Hornduo zu freundlicher An-

rufung rückleitet. Das Gloria (Thema III aus dem Introitus) schreitet gefestigt, jubilierend einher. Zuerst gleichsam ein Schweben der Engel, dann ein Lobsingen, ein Aufjauchzen. Mächtige Orchesterschläge führen zum Laudamus te. Das Gratias wird durch Rückbildung des Thema I gebildet. Reich an Stimmenverschlingung, dabei massig wuchtet das Orchester. Solobaß und Soloquartett wechseln mit nachbetenden Chorsätzen. Bei Qui sedes ein Aufwärtsstürmen des Basses. Thema IV wird zuletzt als Fugenthema verwendet, ein mächtig fugiertes Aufjubeln: die Herrlichkeit Gottes erstrahlt in blendender Farbenpracht. Das Graduale „Benedicta es tu Virgo Maria" enthält packende Altsolostellen. Das Ganze ist in einen romantisch gefärbten Farbenzauber getaucht. Ein gleitendes Choralthema liegt dem Credo zugrunde. Mit diesem Cantus firmus tritt gleichzeitig ein Kontrapunkt auf, welcher in mannigfachsten Gestaltungen während des ganzen Credo verwendet wird. Von seraphischer Schönheit ist das „Et incarnatus est"; Frauenstimmen schweben, umkost von Harfen- und Soloviolineklängen, von der Orgel grundiert. Beim „Crucifixus" gewinnt eine treibende Triolenfigur Bedeutung. Ein Vorwärtsdrängen führt zum „Et resurrexit": dreistimmiger Männerchor, frohlockend harmonisch steigernd von E moll nach E dur, Gis-, Cis dur. Das „Et iterum" von Männerstimmen gebracht, wird von den Oberstimmen streng nachgeahmt. Ein sfz der Streicher und tiefe Bläser künden: et mortuos. Ein Kanon setzt bei „et in Spiritum" ein (wogende Streicher von Harfe umspielt). Bei mortuorum ein Zurücksinken ins Leere. Im *ff* dröhnt das et vitam. Kontrastierend wiederholt es eine Altstimme (mit Harfensolo und Geigen). Dann ein breites Amen, chromatischer Abstieg über Durchgangsakkorde' und mächtig tönt es: Auferstehung der Toten, und ein ewiges Leben . . . Ein ungemein keusches, anmutiges Stimmungsbild entwirft das Offertorium „Ave Maria", wundervoll mit Alleluja vokal ausklingend. Das Sanctus (mixolydisch) hebt mit Harfenarpeggien und Orgel an, dann beten Frauenstimmen (Dreiteilung): Heilig ist der Herr. Der Männerchor antwortet, es wiederholt sich wechselweise, weitet sich zu mächtigem Aufschwung, bis zu fröhlichstem Frohlocken der Ruf erschallt: Pleni sunt coeli — ein jubilierender Orchesterklang. Prächtige Stimmenverschlingungen enthält das Osanna; ein Doppelschlag mit Quartaufstieg wird als biegsamer Gedanke verwendet. Die Orgel klingt *pp* fort, und nun reiht sich während der Wandlung ein mystisch-poetisches Zwischenspiel (Orgel und Harfe) an. Überleitend zum Benedictus nimmt die Viola die Melodieführung auf, das Cello tritt hinzu, immer blühender wird die Melodik, der Chor fällt ein, der voll Innigkeit kündet: Gebenedeit sei der da kommt. Milde bringt das Horn den Abgesang. Kunstvollste Kontrapunktik weist das Agnus auf. Es enthält Reminiszenzen an alle Hauptthemen der Messe. Das Hauptthema wird durch Kombination aus früheren Themen gebildet. Neuhofer bewährt sich darin als Meister des gebundenen Stils. Attacca schließt sich die Communio an. Nach solistischer Einleitung krönt ein mächtig anschwellender, grandioser Aufstieg das großangelegte Werk. Es gelangte durch den verstärkten Domchor (90 Mitwirkende) unter der Leitung Neuhofers (seine Asperges-Messe fand nun auch in Wien Eingang) zur erhebenden, stilvollen Aufführung.

Musikbriefe

Aus Berlin

Von Bruno Schrader Anfang Dezember

In unsern Sinfoniekonzerten bemerkten wir wieder den ausländischen Gast Wallingford Riegger, der abermals mit dem Blüthnerorchester konzertierte. Daß er uns da schon wieder Beethovens dritte Leonorenouvertüre vorsetzte, war nicht schön; ebenso, daß er das Signal beethovenwidrig einmal fern und einmal nahe blasen ließ — von allerhand Unzulänglichkeiten und Malheur zu schweigen. Schlimm sah die importierte Neuheit aus: ein Orchesterpräludium „California" von Ivan S. Langstroth. Eine Kiste kalifornischer Äpfel oder Feigen wäre uns lieber gewesen. Der lärmende Orchesterschwulst erinnerte an die Kulturbilder aus der Goldgräberzeit um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie sie Gerstäcker so eindringlich darstellte. Aber auch die seltene erste Sinfonie von Dvorak (D dur) fiel ab. Ein paar sinfonische Gedanken und vollendete Ausdrucksformen sind ja drin; das Ganze ist indessen zu wenig geschlossen, zu breit und auch zu nichtig. Somit blieb als Bestes das von Veda Duttlinger gespielte Brahmssche Violinkonzert, obwohl seine Prinzipalstimme meist durch die ungelenk ausgefallene Orchesterpartie erdrückt wurde. Neben diesem bemerkenswerten Geigentalent konzertierte noch ein ganz jugendliches, der erst 16jährige Weißgerber. Er ließ den alten vortrefflichen Spohr mal wieder mit der Gesangsszene zu Worte kommen, was ihm besonders hoch angerechnet sei. Außerdem hörte man da, zum ersten Male seit Ausbruch des Krieges, Tschaikowskys Violinkonzert und das bekannteste von Paganini: nicht D dur, weil nur die Prinzipalstimme mittels der Scordatura in dieser Tonart steht, das Orchester aber in Es dur spielt bezw. spielen sollte, denn wenn da die Geiger die Orchesterpartie nach D dur transponieren lassen, so bringen sie sich um den schönsten Glanz. Die Leistungen des jungen Künstlers berechtigen zu den größten Hoffnungen. Sehr ernst und schwerwiegend war das von Felix Günther mit Eduard Mörike und Alfred Wittenberg gegebene vierte sogen. Perzinakonzert. Es enthielt nur Bachsche Werke: die Orchestersuiten (Ouvertüren) in C dur und B moll, erstere in Weingartners, letztere in Regers Bearbeitung, das E dur-Violinkonzert und das Doppelklavierkonzert in C dur, alles nur mit dem allein stil- und zeitgerechten kleinen Orchester. Vorbereitung und Ausführung waren echt künstlerischen Geistes.

In der Kammermusik glänzte vor allem das neue Streichquartett von Alexander Friedemann, Heinrich Dobratschewski, Emil Bohnke und Alexander Schuster, das seinen zweiten Abend hatte. Hier ist viel und äußerst sorgfältig studiert worden; das merkte man allein schon an der überaus feinen, gewissenhaften dynamischen Schattierung. Alles klang wie ein Instrument, wo keine Stimme als die, die gerade den Vortrag des Hauptgedankens hat, dominiert, und dazu war dieses eine Instrument stets vollendet klangschön. So hörte man Quartette von Beethoven und Haydn, zwischen denen Schuberts Forellenquintett (Frieda Kwast-Hodapp) stand. Auch das Klaviertrio von G. Schumann, W. Heß und H. Dechert begann seine beliebten Konzerte. Man spielte außer Trios von Schumann und Beethoven eine nachgelassene Violoncellsonate (E moll, Op. 87) von Gernsheim, die aber den verstorbenen Meister in keinem neuen Lichte zeigte. Der dritte Abend des Trios von Schnabel, Flesch und Becker war ausschließlich Schubert gewidmet: zwei Trios und die Fantasie für Klavier mit Violine. Der Erfolg war auch hier der alte, große. Dagegen fanden im zweiten und dritten Kammermusikabend des Lessingmuseums neben älteren auch lebende Tondichter ihr Recht. Es spielten Gertrud Steiner-Rothstein und Fritz Becker mit der Pianistin Erna Klein das G dur-Trio Op. 112 des einheimischen, aber sehr vernachlässigten Meisters Philipp Scharwenka, ein nicht nur form- und klangschönes, sondern auch gehaltvolles Werk. Ferner hörte man eine Klavierviolinsonate von Paul Scheinpflug, wobei der Komponist am Klaviere saß, sowie dessen Liederzyklus Worpswede für eine Altstimme (Gertrud Fischer-Maretzki), Violine, Englisch Horn und Klavier. Auch diese Tondichtungen bewährten sich von neuem. Den Klavierviolinsonatenabend von Anna v. Gabain

und Else Mendel-Oberüber will ich nur en passant erwähnen, um so mehr aber auf das schöne Konzert hinweisen, das Hermine Fink-d'Albert, Lotte Hegyesi und Max Fiedler gaben. Hier machte uns die ausgezeichnete Violoncellistin mit einem Werke des alten französischen Meisters Jean Baptiste Bréval (1756—1825) bekannt, was sehr anregend und genußreich war. Bréval war Violoncellist an der Pariser Grand' Opéra und Professor am Conservatoire. Da seine reichen Kammermusikschätze unverdient vergessen sind, erschien die vortreffliche Aufführung um so verdienstvoller. Man hörte da aber auch die Klaviervioloncellsonate Op. 36 (Amoll) von Grieg, Lieder von diesem nordischen Meister, von Mahler usw. Eine stimmbegabte Sängerin Pia Meyer hatte ebenfalls ein Programm, das nicht nach der üblichen Schablone war: eine Arie aus Ph. Em. Bachs Oratorium „Die Israeliten in der Wüste", einige von C. M. v. Webers selten gewordenen Liedern, zuletzt auch welche von H. Pfitzner.

Klavierhelden traten eine ganze Reihe in die Arena. Ich erwähne hier nur Jascha Spiwakowsky, Adolf Watermann, der u. a. neuere Sachen von Erich J. Wolff und nicht üble von sich selber brachte, James Simon, der u. a. Schumanns Kreisleriana und César Francks Prélude, Air und Finale spielte, und die junge Witwe des alten Meisters Leschetitzky, ohne damit an andern, unter denen der große Moriz Rosenthal mit seinem zweiten Klavierabende war, negative Kritik zu üben. Unter den Gesangsgrößen aber ragte wieder der Schwede John Forsell hervor, der im zweiten Sinfoniekonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde mitwirkte und dort besonders mit schwedischen und norwegischen Orchesterliedern (Södermann, Grieg, Tor Aulin) durchschlug. Daneben sang er die große und seltene Freimaurerkantate von Mozart. An seiner Technik erregte besonders die vollendete Aussprache Bewunderung, die das gesungene Wort völlig dem gesprochenen gleich macht. Die Orchesterwerke des Abends bestanden wieder einmal in zwei Sinfonien, und zwar keineswegs in kurzen: Beethovens Pastorale und Brahms' vierter. Da soll sich der Dirigent, Ernst Wendel aus Bremen, nicht wundern, daß die Kritik einen Partialstreik inszenierte und nur beim Mittelteile des Konzertes auf der Bildfläche erschien. Beethoven und Brahms in Ehren, aber man kam unter gewissen Umständen dazu, Dvorak mit seiner fragwürdigen Ddur-Sinfonie, von der ich heute meinen Ausgang nahm, doch anregender zu finden.

Mitte Dezember

Im dritten jener Sinfoniekonzerte, die die Firma Robert Sachs (zu unterscheiden von Jules Sachs) mit dem Blüthnerorchester veranstaltet, brachte eine Komponistin namens Faltis ein „Dramolet" für Klavier und Orchester heraus, das kaum Tonsinn, geschweige denn Talent bekundete. Der Klaviersatz klang, wie wenn jemand mit einem Hammer auf einer Tonne herumtrommelte, der Orchestersatz, als ob eine Horde Betrunkener durcheinanderjohlte. Vielleicht ist die Szene dieses „Dramolets" das Irrenhaus, Abteilung für Tobsüchtige. Dafür, daß sich eine Künstlerin wie Alice Ripper für ein solches Machwerk hergab, gibt es nur zwei Gründe: eigene Urteilslosigkeit oder — das Geld! Letzteres hatte ja neulich in einem dieser Konzerte das entgegengesetzte Resultat, daß eine beachtenswerte, sorgsam einstudierte Tondichtung noch nach der Hauptprobe abgesetzt wurde, weil der Komponist keine 300 Mk. zur Stelle schaffte. Da infolge der mit dem „Dramolet", das eine geschlagene halbe Stunde ununterbrochen wütete, verschwendeten Probierzeit wohl keine mehr für Liszts Esdur-Konzert geblieben war, fiel dieses ziemlich fragwürdig aus. Die nachfolgende Pathetische Sinfonie von Tschaikowsky, das Hauptwerk des Abends, riß aber alles wieder heraus. Auch im nachfolgenden regulären Konzerte des B.-O., in dem Goldmarks „Ländliche Hochzeit" das Hauptwerk war, hatte man mit der Neuheit kein Glück. Sie war ein „Sinfonischer Walzer" von Roters. Sinfonisch sollen darin vielleicht jene Stellen des glücklicherweise nur zehn Minuten langen Stückes sein, die dem musikalischen Futurismus huldigen, also für normal gebildete Ohren falsch und schlecht klingen. Sonst wird das zerfahrene Werk durch eine Operettenmelodie beherrscht. Weiter brachte Rich. Strauß eine Neuheit im vierten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle heraus: Variationen über ein eigenes Thema von Georg Szell. Der Komponist gehört zu den zahlreichen jungen Leuten, die an dem Königl. Kunstinstitute als Korrepetitoren auftauchen. Daß man unser erstes und vornehmstes Konzertunternehmen großen Meistern vorenthält und für Erstlingsversuche 20jähriger Anfänger gerade gut genug findet, kennzeichnet die Lage. Im übrigen verrät das Werk Talent und jenes virtuose Geschick für die Orchestermache, das heute als Zeichen der Zeit gelten kann. Die andern Programmnummern waren auch hier wieder eins jener Händelschen Concerti Grossi, die ja augenblicklich in Berlin grassieren, und abermals zwei (!) Sinfonien. Da die „himmlisch lange" in Cdur von Schubert hier offenbar noch nicht lang genug war, hatte man Mozarts dreisätzige in Ddur dazugesetzt.

Während die Szellschen Variationen immerhin eine erfreuliche Talentprobe bedeuteten, ist die Neuheit, mit der C.M. Artz sein zweites Sinfoniekonzert begann, kaum der Rede wert. Der Komponist dieser „Lustspielouvertüre", Alfred Schattmann, gehört allenfalls zu jenen Sternen zwölfter Größe, die man am Musikhimmel nur mittels eines zwölfzölligen Refraktors gewahren kann. Auch Ernst Boehe, dessen Tondichtung Taormina folgte, hat das nicht gehalten, was er anfangs versprach. Die andern Nummern des Programmes boten nichts besonders Erwähnenswertes dar. Höchst unerquicklich waren ferner die Neuheiten der vierten Kammermusik der Herren Schnabel, Flesch und Becker. Deren ganze erste volle Stunde ging mit dem erfindungsarmen und häßlichen Phrasenschwalle von M. Regers Emoll-Trio Op. 102 verloren, dem der Unterzeichnete, dem das Monstrum noch von früher her in den Gliedern liegt, allerdings entging. Er hatte da lieber einem benachbarten Liederabend gelauscht, den die stimmgroße, stark dramatische und gesanglich sehr routinierte Sopranistin Luise Hirt mit Richard Strauß gab. Es gab nur Straußsche Lieder, und zwar zumeist weniger gekannte, zu hören, alles echt musikalische, erfindungsreiche Stücke, die des Tondichters Abwege in Sinfonie und Oper um so tiefer beklagen ließen. In der genannten Kammermusik kam man dann gerade zur zweiten Nummer, zu desselben Straußens schöner, knapper und vortrefflich gesetzter Klaviervioloncellsonate Op. 6 (Fdur) zurecht. Also eine glückliche Fortsetzung besagten Liederabends. Leider saß der Komponist nicht auch hier am Flügel und verklärte sein Werk durch sein musik- und poesiedurchtränktes, echt klavierschönes Spiel, denn Herr Schnabel ist nun einmal kein „Kammerpianist", sondern faßt die einschlägigen Werke mit der brutalen Faust des modernen „Konzertpianisten" an. So haute er auch Hans Pfitzners Klavierquintett Op. 23 (Cdur) in Grund und Boden. Hätte es ein „Nicht-Berufs-Pianist" wie Richard Strauß gespielt, so wären seine Reize, deren es als Produkt einer zwar bizarren, aber doch urwüchsigen musikalischen Phantasie immerhin hat, etwas mehr zur Geltung gekommen.

Von Klaviergrößen nenne ich Télémaque Lambrino, der ein gemischtes Programm von Bach bis Liszt spielte, und Waldemar Lütschg, der einen Beethovenabend gab und auch einmal Beethovens so selten zu hörendes Riesenwerk Op. 106 hören ließ. Auf dem Gebiete des Liedes (oder dessen, was man heute so nennt) vertrat besonders der konzertgerechte Königl. Operist Cornelis Bronsgeest die Gegenwart. Das beste, was er im Sezessionshause vortrug, waren neue Lieder von Paul Scheinpflug, gegen die die übrigen von Max Kowalski, Karl Kämpf, Clemens v. Franckenstein (der Münchener Opernintendant) und Paul Graener mehr oder minder zurückstanden. Dagegen brachten Erna Denera und Hertha Dehmlow an ihrem „Lieder- und Duettabend" nur einige relative Neuheiten von Constanz Berneker und Dvořák heraus. Oft verliefen die Liederabende anregend durch eingeschobene Instrumentalvorträge, eine Abweichung von der öden Schablone, die Regel werden sollte. So wirkte in dem Konzerte des Tenoristen

Heinrich Hensel, der ohne Orchester und als spezifischer Liedersänger eine mehr als fragwürdige Erscheinung war, der Leipziger Pianist Pembaur mit, während nebenan das Konzert der Geschwister Käthe und Luise Flesch durch die Violoncellvorträge Meister Sandows belebt wurden. Die beiden jungen Damen debütierten mit Glück, indem sie Duette und Terzette vortrugen. Ihre Lehrerin Adelina Sandow-Herms wirkte dabei stützend mit und konnte sich der Resultate ihrer vortrefflichen Tonbildungunterweisung erfreuen. Auch hier gab es hübsche Neuheiten oder Seltenheiten zu hören, unter denen ich Terzette von Max Fiedler, Robert Kahn und Constanz Berneker besonders hervorhebe. Im ganzen sieht man an all diesen und sonstigen Gegenwartsprodukten wieder, daß diejenigen Komponisten das Vollendetste und Gesundeste liefern, die sich dem Neuklassizismus oder der Neuromantik nähern, und da bereut es der Unterzeichnete keineswegs, daß seine musikalische Weltanschauung noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurzelt.

Rundschau

Kreuz und Quer

Berlin. Die Erstaufführung der neuen Oper von Wilhelm Kienzl „Das Testament" trug im Deutschen Opernhause in Charlottenburg dem Komponisten starken Beifall ein.

Breslau. Das Werk eines polnischen Tonsetzers, die sinfonische Dichtung „Anhelli" von Ludomir Rozycki, brachte der Breslauer Orchesterverein in seinem sechsten Abonnementskonzert zur Aufführung. Rozycki, von dem das Breslauer Stadttheater eine Oper „Eros und Psyche" zur Uraufführung angenommen hat, und von dem der nächste Kammermusikabend des Orchestervereins ein Klavierquintett zu Gehör bringen wird, hat sich zu seiner sinfonischen Schöpfung durch seines Landsmanns Julius Slowacki gleichnamige Dichtung anregen lassen, die in dem Schicksal der nach Sibirien Verbannten das tiefste Elend der Menschheit beleuchtet. In dem gleichen Konzerte spielte Prof. Pembaur (Leipzig) Richard Strauß' „Burleske" und Liszts „Totentanz" unter großem Beifall.

Herne. Das erste Konzert des hiesigen Konservatoriums bot „Musik am Mannheimer Hofe" (Johann Stamitz, Karl Stamitz, Dittersdorf usw.).

Karlsruhe. Die Bearbeitung Prof. Ernst Lewickis von Mozarts Oper „Idomeneo" wurde von dem Hoftheater Karlsruhe zur Aufführung angenommen.

Koburg. Hofkapellmeister August Langert in Koburg beging seinen 80. Geburtstag. Er stand aus diesem Anlaß wieder am Dirigentenpult. Zu Ehren seines Jubiläums hatte die Hoftheaterleitung Langerts Oper „Die Camisarden" angesetzt.

Leipzig. Handschriften von Heinrich Marschner wurden in Leipzig versteigert. Darunter befanden sich Arie und Rezitativ des Marchese del Orco, Entwürfe zu Kritiken über Dresdner Musikzustände, 19 Briefe an seinen Sohn August, das Reisetagebuch aus den Jahren 1826 bis 1829, in dem Marschner seine Erlebnisse und künstlerische Entwicklung mit großer Frische schildert und u. a. über die Leipziger Uraufführung seiner Oper „Der Vampyr" berichtet. In die Handschriften teilten sich das Leipziger Stadtmuseum und das Stadtmuseum zu Zittau, Marschners Geburtsstadt.

M.-Gladbach. Trotz vieler Schwierigkeiten konnten auch hier die regelmäßigen Abonnementskonzerte unter Leitung des Königl. und Städtischen Musikdirektors Hans Gelbke durchgeführt werden, sämtlich unter großer Beteiligung, wie sie sonst nur vor dem Kriege zu sein pflegte. Ein Abend mit ausschließlich Kompositionen Max Antons, unter Mitwirkung von Frau Elly Ney-van Hoogstraten (Klavierkonzert), sämtlich im Manuskript, eröffnete die Konzertfolge. Im ersten Sinfoniekonzert (Solistin Lotte Hegyesi, Berlin) gelangten zur Aufführung Haydns Cellokonzert, Mozart-Steinbachs deutsche Tänze für Orchester und Glucks Iphigenienouvertüre. Das erste Cäciliakonzert brachte Beethovens achte Sinfonie, Bruchs Heldenfeier für Chor und Orchester, Mozarts Adur-Violinkonzert (Josef Szigeti, Budapest), das zweite Sinfoniekonzert Mahlers vierte Sinfonie (Sopransolo: Emmy Pott, Köln), Xaver Scharwenkas viertes Klavierkonzert mit dem Komponisten am Klavier u. a. Das zweite Cäciliakonzert: Händels Josua mit den Damen Emma Bellwidt, Minnie Haller, H. Kühlborn und G. Nieratzky aus Frankfurt sowie mit Dr. Kreuzhage (Duisburg) am Cembalo und mit Hugo Holz an der Orgel. Das dritte Sinfoniekonzert war ein geistliches Orgelkonzert, in dem Gräfin Nono Hoensbroech Gesänge und Hans Gelbke Orgelkompositionen von Bach und Mendelssohn vortrugen.

Sofia. Wie die Zeitung „Dnievnik" in Sofia mitteilt, hat der bulgarische Tonsetzer Demetrius Karaschow eine neue Oper „Milkana" vollendet. Die Erstaufführung findet im Kgl. Theater in Budapest statt. Später wird „Milkana" in Sofia aufgeführt.

Wien. Paul Mader, der bekannte Ballett- und Operettenkomponist, der früher Kapellmeister der Budapester Hofoper war, ist vom Stadtrat in Wien zum Leiter der Wiener Volksoper bestellt worden.

Verantwortl. Schriftleiter: Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, Leipzig. — Verlag von Gebrüder Reinecke Hof-Musikverlag in Leipzig, Königstraße 2. — Druck von Robert Noske, Borna-Leipzig.

Der Preis eines Kästchens von 4 Zeilen Raum beträgt 6 M. pro Vierteljahr, in welchem Preise das Gratis-Abonnement des Blattes mit inbegriffen ist.

Künstler-Adressen

Anzeigen nimmt der Verlag von Gebr. Reinecke entgegen. — Anzeigen, falls nicht 4 Wochen vor Ablauf abbestellt, gelten als auf ein weiteres Quartal erneuert.

Buchdruckerei Robert Noske, Borna-Leipzig